

戲劇研究材料

戲劇概論

今日研究材料

第一集

地区
独立印

中华全国戏剧界抗敌协会
· 晋察冀边区分会编 ·

目錄

1. 論演員論 (L. 拉波治)-----
----- 天 兰譯
2. 論演員----- 章 混
3. 表演技術基礎-----
----- 葛一虹

MG
J812
3



3 1762 1203 7

前 言

一個演員要知道如何來排演自己那一腳戲，最好的方法，就是仔細地回想一下所有他看過或親自己演過的那些戲。讓我們對照一下那些我們所歡喜或不歡喜的表演的標本的特點吧。

當我們看見一個本來未習的演員，他亂动着，手足不知所措，同時又想掩飾他那種動作——或者由於紛亂的結果，把表演弄成一片混亂，不能自持，雙手無目的地亂擺；這樣的一個演員談話時聲音不自然，其他演員的言語亦不聽他好，他那腳戲就炸了雷。或者一般地他就是地做件不該做的事，不像一個人在现实生活裡面同樣的環境之下所行動的那樣——要是怎樣，那一定可以肯定的說，這一個演員的表演決不會得到觀眾的好感，他要不就是一個壞演員，要不然就沒有切實準備自己來擔任那一個角色。

再讓我們來回想一下我們所歡喜的演員吧，可以肯定的說，他的行動一定向那個環境演員的行動則相反。他的手足不照自己原來動作做，不過笨拙，感覺得能各周圍的東西與人物，只是簡單平常的神情；他聽得其他演員的言語，很自然的回答，他卻仍舊沉默得就好像他自己說話一樣，不像一句一句說出來的。我們所歡喜的演員，笑起來是很坦白，自然，實實的，不做任何來引我們的發笑，同時，

他每驚駭而叫喊的時候，就好像真的受了驚嚇。總之，考查這樣一個演員的演出，我們可以得到這樣的結論：我們之所以歡迎他，就是因為我們看他聽他，我們感覺像他在台上所演出的任何事物，他在现实生活中也是所能感受得到的。

上面說過的缺點——倉促或者不必要的呆板狀態，過緊的聲音，對於其他演員的言語不注意，機械的背誦台词等等——並不必然地證明這是一旦壞演員，或者做不了什麼。而^這只是這樣事實的表現：他不善於^的預備自己的戲，他模倣了壞演員，或者不自覺地不注意的用了錯誤的方法來準備自己那一腳戲。

分析過缺點和發現了正當的修正方法以後，同一個演員可能演得更好些，更正確些。

現在，讓我們來好好地了解一下，我們怎樣才能避免一切妨碍舞台上正確工作的事物，避免一切致使表演惡劣的事物。

有機的注意

當我們觀察一個實際生活的人，我們可以看到他的行動是平帶的、自由的、同時亦是自然的。假如我們考查一個指定的人物^的行為或者我們自己的行為的時候，我們一定可以看得出來，在任何時間我們的注意都必定集中在某一件事物上。我們工作^的時候，我們的注意集中在我們的工作上；甚至要使我們的工作習慣

了呢？假如机械的地上班或工作，我们只能想着其他的事情，因此，我们的注意也就集中在我们的思想上。我们休息的时候，我们的心很显然的是悠闲着，这好像我们的注意就不集中在任何的事物上了；但是，这像：好像而已；实际上，各种不同思想的序列打我们心上过，我们想到天气，想到过去的夏天，想到我们读过的书，想到我们昨天没有看完的报纸——记起这报纸，我们又跑起来找它看（请注意，以搜集们还要回转来谈这一条：我们实际生活中的每一个动作——这定律也可应用到舞台上来——都是有它的动机的，而这个动机又是由于某一个原因所引起的。举例说：前面那个例子，我们起报纸就去找报纸看）。

因此，每一个人的注意总是在某种程度上，集中在某一个对象上面，而这个有力的定律也必须应用到舞台上来。

注意的感官與對象

佛达我们的注意的是：一、视觉（我们看到什么东西）；二、听觉（我们听到什么东西）；三、触觉（主要的是我们的手或手指，我们或摸着什么东西）；四、嗅觉（嗅着什么东西）；五、味觉（我们吃或喝着什么东西）。

我们注意到的物体，人或思想，我们都叫它注意

的對象。在舞台上，正如因法與生活中一樣，我們的注意必須通過感覺集中在某一個或其更多的對象上。

實際生活中的與舞台上的注意的差別如下：在實際生活中，我們的注意或者是有意識的（譬如我們強制自己專心一意到那個對象上——我們工作，我們閱讀等）又或者是無意識的，即是我們的注意給這物或那個對象所佔有着，好像全不由我們的意志似的。要在舞台上，我們必須有意識的運用我們的意志來控制我們的感官針對某些對象，那些對象是我們扮演某一個戲時給自己所選擇下來的。

在舞台上表演的第一個先決條件，就是要有統制我們自己的注意的能力，因而運用我們的意志力量來集中我們的注意到我們所選擇的對象上去。

筋 肉 緊 張

我們說過，觀察一個實際生活中的人，我們可以看得出來，他的動作是有動機的，有目的，是由於某些原因而引起的；同時也是針對着對某一個計劃的成就的。

現在假設一種這樣的情形，一個人自己知道是在被別人察看着，或者我們自己感覺到我們是在給別人仔細地察看着。在這樣的情形之下，一個人的行為，就要改變；他開始覺得不好意思；他再也不是「他自己」了；他變得非常不自然。被人所注意尤其是被許多觀眾

所注意的人，一定是會被他們的注意所壓倒的。在集會上講演過話的人，或者注意過台上沒有經驗的演說的人，一定知道觀眾的視線總是要打擾着那個說話的人的；他的聲音不服從他，他的動作是勉強的，他找不到適當的等眼等。可是，假如那個說話人愈往意到他演說的對象，他亦愈加能夠集中他的注意到他所演說的內容上，他要說服群眾的願望亦就加強，因此他的聲色恐怖亦就愈加克服得迅速些。你熟練的演說者，這種時有失去來到，當着一句演說未能隨意掌握自己，再承不難為情或手足無措了，他的動作得到了保證，聲音洪亮，他與他自己，同時又能夠動人。演說者動作不自然，因而產生枯燥呆板和僵硬（永的在詞頭說過助的）就是在觀眾面前的聲色恐怖這種感覺。

注意與筋肉

正如向熟練的演說者一樣，演員要避免枯燥、面容、聲音的緊張——只有意識的學習把注意放到一定的對象上面去。

在表演那一個腳戲，未確是那一個顏色之前，一個演員一定要經過一套練習，那一套練習特字地在工作上能把握住上面所討論過的種種情形。

他一定要知道，如何來強留建造他那腳戲的基本材料。這些基本材料整個地包括演員自己——他的

臉孔、情感、聲音、思想與感覺，一切統歸他全部的感官系統。

只有演員自己真正的能體驗到所有的感覺與情緒——即是那劇作者所寫的那個腳色與情緒的感覺——那末，那個演員的演出才真是能有了確信。

要預備掌握這種舞台生活，演員必須從最簡單的練習開始，學會有意識的來支配自己的注意。

劇團所有的學員都應該一起坐在劇坊或排演廳裡面。劇團裡面某一個人或到台上去，拿一件東西——注意的對象——並注意這一件東西。劇團的導演和其餘的人都望着他。演員必須察覺這件東西，但決不能隨便以為只要看就足以裝着察覺的樣子；他必須對於這件東西將生出興趣，因此他的注意才成為有機的、真實的注意，因而他可能看到這件東西所有的細微之處（以後不能很容易的記憶這些），僅口假裝看是決不成功的。

當他的注意實際上已集中到對象上去了以後，這相演員可以知道，他一站上台時肌肉緊張，難以為情，是消除了，或者相當地減少了。

這不能很長說，這種練習與排一腳戲相去很遠。無論如何，在每一腳戲裡面都有這樣的地方，演員需要查看某一件事物：念一本書，注視他對面演員的臉子等。如果他學會了望到台上的東西很隨便自然，那麼，這將大大的幫助他來練習第二部。

同样的練習，劇團裡每一個人都要這樣做。

再說聽話。做這練習的人，立刻就坐到這一團人的面前，開始聽——如司前面聽見第一樣；他不能裝着聽，而要仔細聽。他不能隨便聽一般的嘈雜的聲音，而要有意聽某些特別的事物，例如他要聽牆外街道上在講什麼，竭力抓到那最微細聲音的事物。這么一來，只要等他真的對那對象有了興趣了，而且很快聽覺到那對象去，其他的人一定可以看得出來，他自己亦可以感覺得到；他的筋肉（即體態）是自由了，同時他的注意，從物有机的注意。

演員必須學會在台上聽，同時，這種練習是有直接實際意義的。在舞台上，演員要能夠聽和能夠了解他所需要的聽的是絕對重要的。

當他在舞台上可以聽，他同學會了演任何一腳戲，因為抓得住對方的演員的話是和講自己的話同樣重要的。注意有種程度的不同：開始是微弱的興趣，最後到完全凝神為止。

演員為了練習自己以統制自己的注意，他必須先服安排在練習中的種種困難，以養成對某一件必須的對象的專心注意。舉例說，假如他在一本舊書，就讓那些在坊的人談話來阻撓他，找他有玩笑，吵鬧等。這個演員必須強制自己一心唸書，不管他周圍的情形，而完全沉浸於所演劇的書本的內容裡。

其次的練習，包括細微情緒的記憶：某人怎樣

了他那一天，某人做什么；某人應該幹麼，幹些什麼事
等；同時也聽某人來打聽，談話，而沒受必須繼續回想
他自己的念頭——這樣來訓練自己的注意。

分別他重複練習供助這種記憶力。舉例說明：(舉例說明)
口聽摸觸一掃東西) 強以所有的注意都集中到這句指頭
上去(想一想這個感覺對於鼻子並多麼發達，它將代替視
覺)嗅——集中所有的注意到你的鼻子上。一嘗試偵察
這種或那樣的氣味(想一想這個感官對於舌頭多麼發達；
狗要依靠嗅覺尋找食物)。最後：味——嘗試集中注意到
這粒或那粒的飲食上去。循環的改着這些練習。讓其
餘的人每分鐘在練習中來斷其你集中注意的成度程度。

當你直接練習的時候，你將會找到新的機會來實行
所有這些練習。舉例說，這評或那樣知覺能力的專長，
就是創造一個性格的爲意。貴吃初看香味覺勝過其
他一切的感覺，他會集中他的注意到這氣上去，或特
別留心地把滿盤菜飯的木厨子頸起來。如談。也神奇、
刁滑的傢伙——一看就知入想起旅程——嗅覺在
他亦許是專長的感覺。因此，他的鼻子在他的行動中
要續看特殊的角色(注意這種方法，「你香身予管入最
的帶物清香」)。

爲了提高觀察力，注意力以及感覺的尖銳性，有系
統的來實行許多簡單的練習是同樣必須的。

這些練習中有一組例子，就是所謂「對鏡」練習。
做這些練習的人每對面立着：一人做動作，其他一人學他

一樣做，就像鏡中入一樣。這劇團的導演者要好，並且指出其缺點。

第二種練習也許可叫做「導演與演員」。一人做「導演」，走上舞臺，做一套雖然簡單的動作，其他一人為「演員」，必得很準確的記位並學樣做。「演員走下台來，反過來看「演員」怎樣重複他的動作，「演員」應該再做那些面部表情、步法與「導演」所有的動作，愈相近愈好。

「導演」做完以後，「導演」應該指示並說出有一些什麼錯誤，為什麼錯了。然後，兩者交換——「演員」做「導演」，「導演」做「演員」——重複這種練習。這種練習可以發展觀察能力，同時可以教訓一個演員，在將來他擔任角色的時候，抓得住那導演所指示他的那角色的本質。

以下的幾個練習，在發展記憶力與注意力這方面，是很有用處的。全團的人坐成一排；第一個人說一個字（隨便他想到的什麼都可以，譬如「桌子」），第二個人添重複這個字外，又加上自己的字（譬如「書」），第三個人重複前兩個字又加上第三個；這樣一直下去。如果有十個人參加，那第十個人應當重複幾何個字，再加第上第十個字；然後，第一個人添重複第十個字外又加上另一組字數。

總之要記住，這些練習不但在預備扮演角色的工作中需要，這些練習還可以直接應用到舞台日常的工作中去。讓我們不能假設，在你所演的每一腳戲裡，有一個地方你集中所有的注意在對方演員的音語上。

你或者聽他，或者聽台下某處者（那個人舉例了）；
或者在另一個地方，你自己管他。但是，屆時你的注意
却在於你手中所握著的一件東西等等。

欲如何集中注意這魂與來欲畫一下你現在亦許正
在排演的那一角色吧。分析一下，在每一規定的時間
內，你的注意度的程度和所集中的對象吧。

這將一開始就會幫助你演預備演的那一角色。
在舞台上，我們注意的對象是我們周圍的東西，連
我們在內的劇情和其他的演員，那就是我們在劇中所遇
到的許多角色。

我們待繼續說，當著我們誠懇地以生的有機的
形態去集中我們的注意於某一對象（看聽聽某一等物
等等），同時那筋肉的緊張也就開始減小。我們說
演員在舞台上，一定是要筋肉自由的。

筋肉自由

什麼是筋肉自由？

我們在舞台上整個時間內，我們做着某些動作。我們
的意識就好像在那裡發給命令；我們的身体就服從，執
行這些命令：我們說話、走路、坐下、作手勢（即是竭力
用動作來表現我們的思想或強調它們）等。我們用我們
的筋肉等來作這些動作：我們說話，用喉舌口的筋肉
；我們走路用腿上的筋肉等。我們做任何一粒動作都
需要耗費一定量的能力。

实生活，是我们获得一切舞蹈的知识的基础。参考实生活，我们很容易就会发现，平常作一个动作，需要多少能力，一丝一毫亦不多用的。譬如：我们要举起一磅重的东西来，我们用上能力，就说到一磅的程度。当我们站起来，我们的体重有多重，我们腿上的肌肉就出多少力。在实际生活中，我们本能地这样做，我们更不能想它。在实际生活中我们的肌肉总是自由的。

这^是必需的，对于每一个想做的动作只能用上那必需的能力的^量——不多也不少。这一条极重要的规律对于舞蹈上的演员几乎是命令式的。演员的动作决不多用或从用肌肉的能力。假如他举起一样的东西，实际上是很轻的，可是需要上观众面前则得很重，那末，他就必须用上比那件东西实际的重量还要多的能力。要不然，如果他举起这个「很重」的东西只是很轻便的举了起来，其结果便成了一个不能为人所了解的动作。他必须依原状来认识实际生活中他本能地所做的事物，然后学会使它们服从于自己的意志，因而很真实地运用到舞台上来。

让我们检查一下我们训练肌肉的办法，进一步来练习如何来把握它，开始，让我们重新记忆，要避免肌肉紧张，只有藉有机的注意的帮助才有可能，当注意到某对象上去后，我们在那种情况下便忘了我们的肌肉。只有强制自己^得得用自然助兴趣去注意那选择的对象时，体态的不自然、僵硬与紧张才会消失。

一個出現在你面前所經驗到的不然，是由過度使用肌肉而來的；而過度使用肌肉能力又是由你自所視的對象而引起的。看一看，你在房間內搬動一把椅子要多少力量（肌肉能力），而你在舞臺上為你自所視的搬動一把椅子要多少過剩的力量。看一看，是否你那隻不需要力量的手出了力，或者你的头和肩膀是否是自由的。

做以下的練習：坐到椅子上，肌肉完全自由，只要使~~你~~坐墊坐得端正。或者你自己（讓指導這練習習的人也看看）是否手臂、頸、肩、臉和腿的肌肉都是自由的。完全放鬆你的肌肉。其次，讓一隻手的肌肉使用勁，其餘的不动。然後，另一隻，再你的腳、肩、頸（不一定順次序）一直到你的全身都使勁。

來掌握肌肉的緊張的程度，和把肌肉能力由身體某一部分傳到另一部份去。例如說，整個的身體都鬆懈，可是叫腳特別使勁，或右腳右手使勁，就在這種情形下坐着或行走。檢查自己，再看別人——你自己做到了什麼程度。

能駕馭你的身體就直接幫助了你演戲，好比你練習一個指定腳色的步法和表情時的形狀等。自由行走，可是要扶着你的脖子像駝一般。又讓我們假設你猶如一個醉漢，他的肌肉是不服從他的；他想扶着走，可是他的腿弄得他倒到一邊；他想說話清楚，可是他的舌根卻給忘來等。

121

这样一来，在许多排演的机会里面，你要是意识到来驾驭你的肌肉，这将证明，又对于你以后排演一个角色的动作是非常有用的。现在我们来做另外一项练习——把括弧练习以前的练习——那项练习将准备我们第二部份的工作。

合理化

学习组每一个人，一听到信号（拍掌）之后，立即做一个姿势出来，很自然的，没有想过的，就即使是最想不到愚蠢的姿势也好。其次，姿势不动，观察一下自己：把肌肉放鬆来，只要用上那姿势所需要用的气力就可以。

最后，连这个姿势「合理化」。我们现在谈到我们的系统的中心问题了，我们讨论工作的本质。我们以后可以看到，舞台上发生何致何的事物，它的基本要求就是合理化。

再谈你信号后的姿势，该你们做只是双手举到头上吧。这个动作是你偶然做的，不口思索的。现在呢，你得想像，在实际生活中在什么情况下你才作这个动作。就让你取下帽子挂在桌上的毛巾吧。或者你是要倚住一面镜子，不讓必那从镜子上掉下来。当著你的想像把意义给了这姿势以后，那末，我们就说，这个姿势是已经合理化了。

现在，你再不举帽，单只站着站在那里。

這個姿式是要有一定的目的。那就是抓住那個想像的
鏡子。合理化以後，你自己會覺得那有意義的姿式
與無意義的姿式是有很大的差別的。

前一個時候，那姿式顯得無意義；再過一個時候（
經找到了合理化）那姿式就顯得是有意義的，可以了解
的了。每一個受到學生都替他所做的姿式找到合理化，
再重複做那姿式把合理化記在心裡。

現在再做以下的練習：導演令做三個或四個動
作，那麼你就連到做，不要預先想它們，或者去想
把此連繫起來。舉例：一，舉手；二，摸到前額上；
三，左手抽到衣袋裡。給每一個找合理化，同時，將它
們連繫起來，就一個統一的合理化，譬如：一，你請
大家不要講話——舉手叫大家叫大家注意；二，你記憶開
頭的謔——用手摸前額；三，你找筆記——手抽到袋裡去。
如此，你給你每一個分開的動作都找到了目的了，同時
那統一的合理化也就完成了。

這一套動作可找到許多的合理化。現在，進進一步。
我們繞，「想一個或找一個合理化」怎樣才能找到
這個合理化呢？用想像。或者我們將來叫它做創造的幻想。

創造的幻想

人是天賦的得有創造的幻想的能力的：那種能力
能夠把生活中不同的現象集攏結合成為一種特殊新
的現象。人要想像不存在的事物是不可能的，但是，把
14

不同的存在的東西結成一個新的整體——因而創造一個新的「藝術的形象」——那只要有想像或創造的幻想的帮助，却是可以办到的。

這種幻想創造的能力是一個藝術家必須有的特質——你和每一個藝術家一樣，必需要掌握可能的方法來發展你自己的這種能力。

你使用這種能力（創造的幻想）越是便當，你刻劃一個人物的能力就越是豐富，你越有本領選擇創造一個人物所以必須的適當有力的表為手段，你對於那角色的扮演也就越真摯，越有說服性。

以我們的合理化和前面請過的個別練習做基礎，來發展你的幻想吧。你的幻想越是能够提示細微的合理化，你的練習也就越是有利。找出一個動機來，儘可能明確的向自己解釋每一個動作；姿式可以稍為的變換，以適合于合理化（但必須在基本上一致）。

讓我們再談到拳手的姿式吧。你這把椅子，其中提示來的一種合理化（有許多方法）是要倚住籃子，使它不能從火車頭的架子上掉下來。更進而發展這個合理化：是什麼樣一個籃子，有多重，裡面是什麼，誰的籃子，為什麼在架子上，又為什麼掉下來，爭先爭後怎樣等等。總之，讓你的想像照着這個練習的主題造一個故事出來。這件就是用你創造的幻想使姿式合理化。只不過你的幻想要在像似真實的範圍之內（保證你敘述事物的形態都是實際生活中有的），你的幻想的這個

特殊的聲音或任何偶然的事情，一方面固然是想像物有趣的，但同時也要是像似真實的。

要不然，你創造一私望的幻想（好比說無目的的）超出可能的真實生活的範圍之外；那末，你就會遇到危險：真正創造的幻想會被空想所代替，而空想對於演員創造一個角色是不需要的。一個演員必須掌握一種易於引起的創造的幻想，而同時，他必須能夠給他創造的幻想以意義。幻想必須有一定的目標，成為有目的之幻想。

舞台態度

在舞台上，演員的周圍全都是虛構的事實：這包括佈景、服裝、道具、包括其他的演員和化妝後的面容。

演員必須認為這一切都是真的，相信舞台上周圍的一切是活生生的現實，同時除自己之外，還要使觀眾也如此相信。這就是我們表演工作的方法中的中心特點。

對於舞台上四周一切的虛構要取得一個嚴肅的態度，那末你要先取得這態度的合理化；那末你就用你創造的幻想來尋找合理化。換句話說，就是用創造的幻想來取得合理化，用合理化來取得正確的態度。而在舞台上，態度就是一切。

為了表演戲，演員所採取的態度（對旁的劇中人，對事件，對事物的態度）便進而組成一個舞台角
/ 6

色。演員演戲的演出，基本上在於選擇採取這些態度；而編者助創造的幻想使這些個態度合理化。這相象的比較兩端；境況使你們來說失於態度的几種基本的練習。

隨便拿一樣東西，譬如說：帽子，放到桌上或地板上試把它卷成一個老鼠；就假使它是一隻老鼠，而不是一頂帽子；試用你創造的幻想把這私態度合理化：描摸這是那一類的老鼠，有多大，又是什麼顏色的？此地你一定要了解並記法一件事情：就是你要看到這件實際的東西，帽子；可是你得把它所有的特徵：顏色、形狀等，都不是看成一頂帽子，而是一隻老鼠；把那些特徵看作老鼠的特徵。

假使這頂帽子是一頭可愛的小狗，同時對它採取害怕的態度；你給你想像的小狗的合理化更加細緻——新空氣那裡是頭，那裡是尾，那裡是爪，那裡是鼻——你要建立的正確態度也就更加穩當。就坐成一排，讓每個演員輪流把這頭「小狗」玩一玩，很仔細的（或者大家公認採取的態度亦可）從一個人的手裡轉到另一個人的手裡。當着他轉給鄰近的人的時候，每個人都試說他對這頭「小狗」的態度。假使你仔細地使這態度合理化（即是一端是它的口，另一端是它的尾巴，帽頂是它的背部等），這麼一來，你會感覺到，對一頭「小狗」的適當的態度是已經建立了，即便你所看見的東西不過只是一頂帽子而已。在這私

情形之下，那些愛小狗的人一定會津津有味和投入「小狗玩」，要是有誰扯它的尾巴」或執棒兒，他們也一定會生氣的。

這是一個例子（要有許多，你們自己去想像好了），把假信（你們看見，知道這是一頂帽子並非小狗）看作真實（這項帽子就好像它是一頭小狗）。我們要如此地強制自己，^{天真}很地把我們眼前的某些東西當作別的東西，同時，我們也要會，強制我們的觀眾來這樣相信。

回想一下，小孩玩得多天真多瀟灑呀！他們多^幼跨下竹竿就一匹馬呀，小孩所看見的是一根竹竿（不然，他就是心理不正常），可是他把它當作一匹馬。你問他騎着什麼，他亦不滿意說是一根竹竿，再要當他自己在玩的時候呢，他却多信他騎在一匹好馬上。這和（^{瀟灑}）小孩玩時自然的^{天真}，也應該很自然的成為演員在舞台上工作時的（^{瀟灑}）。

這種「舞台態度」是我們工作中最重要的一部分，必把我們方法中前面幾乎單獨的部分運貫起來成為一個整體。

無論如何，在舞台上我們周圍一切事物——舞台氣氛，我們所捲入的事件，我們所講所作的話語，我們所碰到的其它角色——都與虛構、假意、共的以牽到一起，擺到台上来，都要為了特殊的提示，演給觀眾看。並且同觀眾一樣，我們演員們知道，舞台上的燈光的一切事物都「不真實的」，演員只是在演戲（Play），而演戲不與「玩藝」（Pla）呀。

我們也知道，我們總能使觀眾感覺台上的事物都是真

18

切，我们就想强制他们相信我们所创造的舞台生活；而我们的演技着硬示也就越好。

我们怎能取得观众中这种效果呢？我们必须把舞台上四周的虚情假相当作真的着。

藉着「舞台信仰」，一种对虚情假相对确实一样严肃的态度，演员能够促使摆饰他的观众，同时由於演员在自己所担任的那一脚戏裡面去生活 and 感觉，他也就能够强制群众跟着他自己的感情去。

我们怎样能获得这种态度呢？

用合理的方法。

没有合理化，我们在舞台上的动作和言语就不会像真的，就会变成无意义的。同时观众也就不信服。

假如我们对观众说：「我在亚伯街上去」（奥斯料瓦克坦吞夫鞋院所在地），那末这一句话对于我是有活生生的内容的。亚伯街这个词会引起一串熟习的印象。……这条街的本身，左右两旁的街，汽车、货车、戴着白手套的交通警察、装置精美的商店门帘等。如此，「亚伯」这个词就会具体化了，他像真的，人家也信服，同时亦证明我所说的都是真的又过的。同样地，我在舞台上所说所做的每件事情都必须有特殊的内容，都必须合理化。

我们演的戏，我们自己必须知道，同样的还必须知道和观众一起的及别人的戏，正如观众知道演员的自我和我生活的环境一样。合理化替我们创造的戏打下了一个坚实的基础；而有了这个基础以後，从脚戏和整个的演出的构造才是稳固的。

我們要使舞台上的情景合理化，就必須研究我們在舞臺上再現的現象，同時，用戲劇性的幻想，以我們研究的現象為材料，把當時所需要的特徵選擇出來，將這些特徵同時連貫着就組成整個一腳戲的合理化了。

為什麼我們把「態度」認為我們工作的中心點呢？因為每個角色都主要是各種的態度的組成的。每一個腳戲就好像那些是由態度的編織成的。有能力來正確的刻畫這些態度，同時掌握這些態度，那就是很正確的演好一腳戲。

關於「態度」的練習，隨便每人都可以想像得起來。以那最簡單的開始，如同前面所講過的。再舉例，假一隻鏡子來，對它建立一種態度。一，假使它是一個蜂巢；二，假使它是一隻狗，其中有一條烈狗，而你又從它跟前走過；三，假使它是一籃好吃的東西等。假使導演看好你，是否你對這件描畫的東西的行為是對的。或者你自己感覺到，你已經真正是對那件假想的樣子行動了，好比對那籃好吃的東西（你覺到你的態度已經合理化了），那末再你第二練習。

公開的孤獨

對於練習孤獨的態度，你必須更進一步來擴展你好像的範圍。好比做這樣的一個練習：登上舞台去（當劇團人的面前）先向大家請好，這就是你自己的房間。對於這周圍的對象做一種態度，就好像什麼這裡東西都是你自己的，並且是「在你自己房間內」，你願意做什麼就做什麼，念書、練習你的那腳戲、縫衣服、寫字，假使你在你自己自己的房間

內所可能做的動作都做。這樣一種動練習，我們叫做公開的孤獨。其次，假想你一個人在樹林子裡。你對你、你周圍的對象的態度就必須改變，同時要適當的合理化。那末你就認為椅子是小叢林、樹木、樹枝，認為舞台地板是松針鋪成的大地，等々。隨從你怎樣動作都可以：你可以踱步、躺下，想什麼事情都可以等々。努力限制你的注意，使之只及於現在舞台所假想得到的對象範圍。同時，你要使自己覺得完全孤獨（在觀眾的面前）。

假如你假想舞台是一座樹林子，因而採取一種單獨的態度（對它），那末，你的思想和感覺都會變成你真正地在樹林裡一樣。你會繞着椅子走，好像採香蕁一樣；你感到一個釘子會驚奇起來為什麼林中有這樣一物東西，等々。經過這樣一套合理化的結果，你會對你預受好的環境而又得出確的態度。你會相信，你是在林子裡面，而你的行為是具體的，符合於樹林景色的。同時，你也就會強迫觀眾，繼續這座舞台真正是座樹林子。

讓每一個學員都做「公開的孤獨」這個練習（在樹林中、在野地裡、在船上、在家中，等々），以後再討論，誰做得最動人，同時考慮為什麼獲得了這樣現實的效果。

你照着這練習，繼續再做其他的練習，再什麼態度對待什麼東西、什麼事情、什麼人。譬如你回到家裡來接到媽媽或父親的訊息的信等々。做成一種態度，把手杖看成一、一放槍；二、一條蛇；三、一種樂器，等々。再兩人為個人走上台去；若以不同的態度相對待（笑劇），一、互相畏懼

；二、互相嫉妒；三、互相厭惡。第20記法：你合理化的地方愈細微，你的態度就愈能動人。譬如，接信的那個練習中，知道裡面寫的是什麼，誰寄來的，以那裡寄來的，第20次如在「吵架」的練習中——為什麼吵架，你是從那裡來的第20。

身体动作的回憶

現在讓我們來構一個較複雜的態度的練習：
請準確的構述幾個身體動作，譬如：點燈，但是不用燈，亦不用洋火，而只用想像的物體。

要能怎樣擦洋火，怎樣移動筆，要記住那些物體的大小、形式、重量、構造。心裡記着這些東西，然後你才能忠實的再做那些動作。繩鈕——把一根想像的繩穿入想像的穿孔；繞一個現想像的鈕扣。選擇最簡單普通的動作：劈柴、提壺燒水、捕魚。

讓每一個學員開始選擇几種不很複雜的動作，在家練習以後，在上課的時候複述。讓在場的糾正他，以取得最準確最忠實的，最能表達的「身體動作」的回憶。

此地，你要好像是在複習一切以前的練習——你的注意必須要有機的集中在这樣或那樣對象上，你要肌肉自由，用你創造的幻想，使你每種態度都順地合理化，要把真實有的事物看成真正存在的事物。總之句話，所有我們表演舞象的各個別部份，都要在此地織成一個整體。同時，以這個特殊練習的結果，你自己亦一定能判斷以前

是也。

的習慣繼續到什么程度。

下一節，我們開始講一個很重要的新的題目：舞台動作，但是暫時向這讓我們打斷這体系的繼續，來檢查一下這樣的可能性，是否保證應用學過的一切到你演戲的日常工作中去。

試研究一個劇本的材料，應用你創造的幻想，來描繪一個角色的一生：他的童年，他怎樣長大，他的性格怎樣形成，他怎樣過日子，他的榮譽，他的需要，他在生活中尋求些什麼？。在你想像裡面，把你演的角色安排到種種不同的環境底下，然後當着你上課和排戲的時候，你就按着那些環境狀況來行動，一直繼續到你自己感覺得到，傍觀還等待着，你使自己真的能適應那環境了，同時，你的行動如你演的那角色的行動。

在任何的系列下以復所有以前的練習——練習注意；肌肉自由；姿勢的合理化；身體動作；創造的幻想的發展；態度，和對各種不同的東西、事情、其他演員的態度的變換；身體動作的回憶；「公開的孤獨」。所有這一切，都能供給你日常工作的材料，而尤其重要的，是給你一帶艱難的工作做了，準備無說在排戲上、談話上和你所演的角色的性格上。

舞台動作

多番我們談一個劇本，不管是戲劇、喜劇、雜耍劇都好，或者是任何預備在舞台上演出的文藝形式也好

了。

，我们立刻就遇着「多必著」(in so many acts)这个
翻。演员这个词很显然是说「动作的人」(he who
acts)。演员的任务是在以再现人的动作来创造角色
角色的。

试想一想现实生活中人的行为，你可看见他在不断地
动作(acting)。但是我们必须正确地来了解这个
词：动作不光是外表的，那即是说，不光是外在空间变
换位置时的运动联系在一起的，同时还还是内在的(心理
的)，发生于人的意识，而依其他心理状态而变通。

假使你思索某样动作，达到一切实，又执行你所
思索的动作。你能否断定，你在什么时候是最「动作的」
呢？在思索时？在决定时，抑或是执行这动作时呢？呵，
这是不可能的，因为没有决定(内在的动作)也就不会有行
动(外表的动作)。

我们的环境，通过我们的感官(视觉、听觉等)以作
用於我们，而且反映到我们的意识裡(思想感情)，在我们内
心形成的思想与感情，引起我们作为反应的种种动作，而
这动作反过来又作用於环境。整个的生活就是由这些动作
互相作用凑成呢。

外表的动作是易内在的动作不可分离地联系在一
起的，而前者是後者的结果。

在每我们的环境的相互作用中，我们的行动没有
一刻时候是失措的，就即是在那习惯上叫做「不灵活」的
时候也一样(我们把这名词放在括号裡面，是因为那私
字)，

不灵活的行动只是表面上不灵活的行动：一个人的情绪不表现到外面来而已）譬如想像一个「不灵活的」打信号的人，会使火車出轨；一个「不灵活的」看门的人，会使公共物被人偷去「不灵活的」行动是許多事情發生的原因。

舞台与现实生活动作的区别到底在哪里呢？第一，在生活中实际的东西作用于我们的感官，因而引起我们的思想、感情与动作；在舞台上呢？实际的东西是不存在的，只是虚构的。因此，为了要引起适当的反作用，舞台上的东西就必须用我们的想像力使它们好像是有着生命一样。这就是一个演员为什么一定要能够善于运用他的想像力和丰富的创造的幻想（能使诸合理化和艺术想像即两者）。第二，在现实生活中，我们常以下意识的动作着，不知道决定我们行动的原因，我们所欲求的目的——只是在舞台上，我们必须知道我们要做些什么，而且为什么要这样做。

舞台任务

依次抓住一个角色同外在世界关系的环节。说明促成这个或那个行动的原因，和那行动所对对者的目的。这就是创造一个角色的方法。这是必须要認識清楚的，演员不但是要做动作，請示他那一部分台词（外在动作，同时最重要的）：他必須強制自己具有和他所扮的那个角色的同一的目的（内在的动作）。他所给自己的舞台任务在取决于决定他所追求的是什么目的，他呈现在舞台上任何时间的願望是什么。而完成他的任务的即是舞台动作。

我們說過了，演員必須使自己與他所演的角色同一目的。
他必須用他的意志力量來完成任務。這就是說意志力量與動作
的統一。

我們曾經把在舞台上演戲比作小孩的遊戲。自從用一次這
個譬喻吧，我們說，小孩玩第一必須是他們需要玩。假如這
個需要沒有了，他地就不玩了。我們在舞台上全國的時向內，必
須盡誠地支配着我們的願望和着中實地進行着舞台動作。

注意，我們把小孩子玩和演員演戲相比，並不是把他們作為
同一的東西，或相當的東西。我們說這個比喻，只是說明表演
的性質，說明某些東西；可是在小孩玩的那方有是有意識地
表現着，而在演員演戲這方面則有是有意識的形勢，只有新的
素質，並在一個更高的一個水平上。

舞台任務三要素

舞台任務三個主要的要素是：一，初使——我作什麼；
二，注意——我為什麼做這個；三，調度——我怎樣做（行
動的性質與形勢）。

前兩個要素——動作與注意，都是由演員有意識地所決
定的，而第三個要素調度，却是由於前二者執行的結果而無
意地出現的。譬如：一，你用拳頭打桌子；二，為了使会场
靜下來；三，相當於它們的調度也就出現（這拳擊的性質與
形勢）。讓動作仍舊，意思改變，一，打桌子；二，為了試驗
桌子的牢固性（估量它）。由於工作第二個要素（注意）改變的結
果於是出現一個新的調度——這個打桌子與第一種情形的

打桌子使不同。再讓我們在同一動作中改變注意的要素：
一，打桌子；二，為了同一個打瞌睡的朋友開玩笑（揶揄他）——
這個打桌子兩次覺得不同——注意改變的角度也就隨着改變。
這樣一試，要重複做幾次，隨時記住：別預先想好你應
得動作，也別預先計劃詞度（就是你怎樣打桌子），可是你
得集中一氣：為什麼動作（你為什麼打桌子）；然後，十分自然
地，這些幻詞後就會出現。

做以下的練習。找一個朋友來，告訴他壞消息，或者使
他愉快（送他一件禮物），或者找什麼事責備他。在做這些
練習的時候，記住我們所有以前練習過的東西。對於周圍
環境的明瞭度，和因之而有的創造幻覺的合理化。每一種情況中
，你必須要知道：一，這消息是給誰的，與是誰來的等；二，這禮
物是什麼東西，和什麼事情有關係（生日、中了彩票等）；三，
你為什麼發怒，為什麼責備他等。

做許多這樣的練習，從簡單的開始，不帶伴侶或者，
帶有伴侶，那末，就用完全不談話而能達意的合理化的形
式。例如：你有一個朋友，而朋友不在房間裡，他出去了，或已經
睡了——因此，你可以置身於這樣環境之下，你不談話，
可是能夠做一個時向的動作，因之你的靜默是很自然的，
有機的。此地還有其他幾個例子：一，你與一個朋友同住
在同一房間裡，可是你們彼此是不談話的，就好像最近吵過架
一樣。你覺得你錯了，想跟他言归于好；二，整理房間時
備學習（了解你的鄰居是怎樣的，也許他們在吵鬧，並妨礙
着你的學習）；或者更複雜些：為了看望朋友，你整理房間，

等候，穿好衣服之後，你又接到一封信，信上是坏消息，这就使你不得不在即离开。三，你带着南丁来多的彩票号码回来，知道你自己的号码中了，这彩票笔记本上是有，可是你却找不到彩票，之後，你又记清楚了你放在什么地方，找它找到了，然後去去领奖去。

从舞台上四周的环境裡，我所所谓你的工作的障碍来，那就好比上一回练习，你要学习，可是舞台吵闹得很，或者房内的苍蝇打扰着你等。障碍愈多——你对工作的完成也就更有力量，你的舞台动作也就更有表现性，而你这个练习也就做得更正确。由於你的动作和障碍物、干扰物碰撞的结果，舞台情绪也就公发生了，决不要以情绪为鬼脸，或者用力探索情绪来——好比你需要学习，旁人妨碍你，而你与这妨碍物斗争的结果，愤怒、激动等的情绪也就产生了。就靠你自己，像导演者：你，到底初入向正确的程度如何。

我们所谓的真实感——它会大大地帮助你。切莫让舞台上什么东西，为的要在观众面前取得效果，也切莫让你调度，但必须靠着当时的环境来生动地完成你的工作任务。你一定要体验到一种有机的必然性来达到你上台舞台所抱的目的。在这样的情况之下，真实的舞台情绪才会产生：喜、爱、怒、 equal 是安全依靠着工作和合理化而生的。舞台动作是着一种一要的东西内在情绪联系相件在一起的。这内在情绪，我们名之曰真实感。它确实是检验着舞台动作的，告诉你什么地方做得对(合理)，什么地方做错了，如舞蹈所说的「做作过头了」。

又了。

你必須在自己的工作中進行觀察別人的工作中來發展你的真實感。留心那個做練習的人，什麼地方有真實的情緒不到，什麼地方它「做作過火了」；同時為什麼不相信他的誠實，他的舞伴情緒的真實性。把這些地方指出來，加以討論，努力改正它們，用別的方法來做。讓幾個學生轮流做同一的練習為最佳的，然後看誰做得最好，可以想一想許多能流通的同樣練習。研究何主題來（暫時不用評語，或者在這種情況下，同樣的評語是不需要的）；假如由於動作の結果，評語是自然必須的時候，停止這個練習）享受這工作的美而相要素，「我做什麼」（初作），之後「為什麼」（五意）。由於完成這些工作的結果，適當的舞段也就無意地產生出來。教導要觀察你的舞伴動作是多麼的動人和合理化吧。

舞伴動作與初作

舞伴任務的適當的表現只有在克服它面前障礙的時候才是可能的。舞伴的任務在與障礙的鬥爭中產生、發展、以至於完成。由於鬥爭而克服障礙的結果，舞伴情緒發展了。我們說障礙是同時指反作用於舞伴任務的外在內在的環境而言。

譬如，我們要趕火車，可與已好了預備好了的東西還在房子裡，我自來取它們，而門又鎖起來了，並未到鑰匙處這樣一種情形，你就遇到的一種純粹的物亂的障礙——那就必須要打開鎖着的門才能把東西取出來。

克服這個障礙總是很困難，這任務的發展也就發生動。我們由於克服這任務的結果，情緒也就急迫地表現出來。我

必心比己的粗心所甚的激怒(因物我错放于或去)等第(第二)一句话?要及心以印你的生活中冀的浸透了这样一科事,即
我们将会缓歇着因此而引起的向中比.比情绪。

舞的情绪：完成练习的结果

所有这些情绪,都是我的纹号与环境的反作用衝突的
结果,不应该是做出来的或解出来的,也不应该表现得与环境
无关系,我们是置身于所指定的练习的环境之中的。

知要求全然抽象的情绪状态、切莫做如「一般的恐
怖」一般的抽象」样的练习。

要求所编的舞体「条件」,常会得着坏结果;或者是「故作
造作」(或是神经失常)歇息斯物里——即是舞台一切现象中的
最差的现象)。

唯一正确的办法就是合理化(具体细微的环境)之微,
坚决拒绝对态度(对于基础就如对于真象一样的态度),最后
是转变(如同刚才我们讲过的)。只有经过这办法我们才能
达到真正的舞体情绪。

就以恐怖为例吧。什么是一般的恐怖呢?恐怖是一种情
绪,由于外界现露威胁的危机的结果,而在一个人心中所感
到的。有些不可理解的东西也会引起恐怖,因为我们不知道它预
示着什么。所以原始民族也就从恐怖感当中把一些不可理解的
自然现象神化。

但是这种解释用在舞台上是不够的,因为这是「恐怖」的概
念的变奏,即是说,那是一种存在于原始恐怖情形中的东西。

30;

实生活中，舞台上也一样（要哭确实的生活的反映），「一般」的恐怖或者任何「一般的」情绪是不存在的。

有多少人，就有多少个别的恐怖的实例。

给蝴蝶跳到脚上所吓倒了的是一个故事，给一声爆炸所吓了的又是另一回事。一个年青的女子的孩子的惊吓与一个健壮男孩子的惊吓不同。每一个人有他自己独特的各种环境及起情绪的表情。

因此表演「一般」情绪是不可能的。我们必须完成引起特殊情绪的任务。

你在某一环境裡出现，你就要把某一环境合理化，弄清它有危险性何对象，想法子规避它；只有这样，适当於当时形或势的单纯的舞台恐怖感才会产生。

用个别情绪的例子——悲哀「一般」悲哀是没有的。每一个人有他自己独特的不同的悲哀。在每一个指定的例子中，我们一还要找出那特殊的环境和那特定的情绪的根源的任务，这样，在观众看来才是可信的动人的。

让我们做以下的练习：你看到一个病人很厉害，你要帮助他，减轻他的痛苦，但是你的能力却办不到。你的任务就在此，完成它，为这个人的健康而奋斗，用一切的诚意这样做——那末这会引到你一私单纯的舞台情绪，相当於我们所说的悲哀的情绪。

让我们回转头来谈舞台任务障碍的问题。

头一个锁门的练习是说明外在的（物体的）障碍。

在最后这个病人的例子，我们遇到另一私任务和如何作用。想像你坐在那睡着的病人的旁边；你正在等着医生，你望着那怕病人

外表的动作是没有的，可是在内心呢？你可动作得更厉害。你的内心在向疾病作斗争，你满心满意地要帮助你朋友站起来。但是病却在进攻，这你可以在病人的脸上和动作上看得出来。同时你也可以从他的呼吸中判断得出来。在这种情形之下，一样是有衝突、斗争、动作、反动作的，然而它们是内在的，从你的眼中、你的整个外形中、你的行为中反映出来，虽是你的外表完全不动，保持着沈默。

因此，在舞台任务的概念中（記住那基的部分：动作、立意和难度）我们包括一种必然的条件——反动作。

你一定记住我们说过的，整个的人生都是由我们周围世界的相互动作组成的。那些相互动作通过我们的感官作用于我们的意识，而我们的意识反过来影响外界的现实。

障碍，反动作的源泉，可以是任何的东西——一种物体的障碍物（致善的力）一种外在的环境（疾病）或者是一种内在的环境。

这样的反动的源泉，也可以是剧中另一个角色。

舞台的相互影响

我们现在要谈到我们体系中新的一节了，这一节我们叫做舞台的相互影响——演员和演员之间的互相影响。

让我们照以前的老法子来研究活生生的现实，来研究活的现实生活的事实。

只有了解与通晓人类行为的规律性，才能建立舞台行为的规律；然后，依照那些规律来建造我们可爱的角色的舞台生活。这使

三〇

是創造一個角色。

語言的相互影響我們可以界說為演員之間的相互影響，它是以演員間不可分離的內在關係為其條件的。一人行為的任何細微變動都不可避免地要引起他人行為的相應變動，反過來也是一樣。

這些變動怎樣表現出來，它們怎樣相應，我們能否預先劃一個相互影響變化的表格呢？

我們導演一個練習，兩個人演，我們能否叫一個人背對導演一人而演，之後，又叫第一人吧嗒，而第二人只是平靜地回答一聲？我們對演員的工作能否基於這樣的動作和聲調等的表格上呢？顯然這是不可能的。這將會把一個角色的生弄丟掉，會把一個演員最重要的情緒的單純性剝奪掉。

總之，我們能否在生活中預見什么事情要來，能否預見和我們的談話的人有什麼樣的表情就會說什麼話，因而他對我們行為的反作用又是什麼？自然，我們不能夠和一人持遠的遇見，即使是遠處個人是很難常見到的，也決不能在下一次遇見中重複前一次的情形。

在實生活中，我們相互影響，不但相互看到、聽到，而且由於我們的見面這個簡單的事情變象。假設比方說，兩個人在餐館的對面，想像他們坐同一房內的兩個角落裡，這一切總的覺得他人的存在，不可阻免的，相互影響會在他們兩人間發展起來。

怎樣表現這相互影響的句通，對於我們所說的，暫時是不重要；相反的，我們所要著重說的事實是，人們可能直接相互影響而為眼睛所看不出來，由於相互影響，內在關係。

人們各自影響他人的這些有力的規律，必須要理解到和
應用到舞台上來。

我們談到有機的注意，筋力的自由等問題，同樣都是從
生活中來學習的，舞台的相互影響也是如此。不過我們必須指出
來，它却是一個更加複雜問題。

此地有一很重要的理解，戲中需要你們互相談話，互相望見，
互相要求，並不是用一種僵硬的，並不充分去訴懂好了的
外在動作來表演，而是很有機地基於人們間活生生的關係來飛
表演。這樣，我們的相互動作才會顯得如同家庭生活一樣，才
能打动觀眾。你們要更這樣學習；在舞台上注意所，注意者並
不是要理的、僅以服裝着注意所，注意者你們所有的動作，而
是要理解他的動作下面語言的本質；你們竭力去了解的並不是動
作，而是動作後面的東西。

為了這些理由，我們第一個舞台的相互影響的練習就從
不說話的練習開始。

在這樣一種情況下來使相互影響的具體化，好比人們之間
有某些相互關係，可是強身不準談話。在這些條件下，你們很
容易就知道那舞台的相互影響。譬如：他坐在一間房裏，你
拿菓子噙着，你的父母也都在那裏。你從裏面的菓子裏面看
見你的朋友來了，他要你去散步，房內別的人強制着你，於
是你不讓他們看見，而你用來表示你不能跟他一塊去。

或者另外一種練習：在一間房間的帷布後面，你父親病
得很厲害的躺在那裏，你侍候他。你的第七妹卻在坊，你在
旁着醫生。任何的談話或响声對於病人都是有害的，你在帷布
條件。

然而有着前水和球等。在这个三角色中，一只要发生一松一紧，就影响着舞台的相互影响。对于你父親同质的愛，对于他的病的共同悲哀，对于那珍断病的醫生的共同期待的态度，都把你们联系在一起。

你的和旁观者的感觉，将会帮助你把舞弄，是否这松舞台的相互影响是有机的发生的，同时，是否你自此就能强迫你的观众来相信你的动作。

做过一套这样不说话的舞台相互影响的练习之后，再做说话的舞台相互影响的练习。

预先决定好你的关系与环境。把它们合理化，如同做以前的练习一样。判定好这指定的任务（你怎样谈，为什么谈）以及你对敌动作于你的任务。

这使返回到我们的课程的主要问题了：——遭遇障碍的动作。此地作为障碍的是你对手的舞台任务（正如同你的任务是敌动作于他一样）。

举例说，你要从你的朋友那租借一本书，他却要拒绝你的要求。结果，你们吵起嘴来了，相互谴责，满不在乎等等。假如有一个活生生的相互关系在你们之间发生了（相互影响）那末，你们不用思索说些什么或怎样说。这个相互影响本身就可以决定你行为的和言词表现的阶段。就在这样的任务（「我需要这本书」、「你不给我」）；就影响你的对手，强迫他的任务，不要注重那表现的阶段，让言词自然流露出来好了。因为在现实生活中我们并不停下来想一想，我们的言词是否美丽的、繁复的、或含有艺术性的。我们只懂得我们

需要什麼，我們就簡單的、任其自然自來而不很流暢的把我們的思想說出來。所以，在言語相互交通的練習中，我們的思想必須用簡單、誠懇、不帶預先想好的語言表達出來。

現在，我們來講到說話的練習：——這体系中的所有要素的不可分割的相互聯繫。

相互關聯的說話的練習，應為你在這課程中應該學好的一切東西的頂尖。你的注意必須是有機的。你應該體內自由；你應該適當的合理化助方法來取得舞台態度（對物、對手、對你對手的態度）。你在舞台上的表演必須和你所自覺的受下的任務一致地，而最後而你的對手衝突中你必須與他發生內心的聯繫；你們互相影響着，於是，你的舞台相互影響才建立起來。

記着這事：要是只能掌握這体系個別的要素，那是不能的。你必須能夠把它們聯合起來成一個整體（它們必須是不可分割地相互聯繫着的），結果你就能產生單純的舞台行為——實生活中行為的反映。

假如一個要素迷失了，那末，一切的東西都塌台了，這就沒了舞台生活。

再試總體的人的相互關係吧，一切都要求純而自然。觀察和所見生活人們活生生的言語、動作和情緒的單純性吧，別在舞台上「描寫」任何事物，而是要把這物如何存在於那條件下的內心衝突和你自己一同帶到舞台來。

第二記着，測驗你舞台行為的正確否的最好方法就是我們每人原來都有的真實的誠實。因為我們在做這一切的時候，

，我們有能力奪得出來，好壞只是張手常助，用來靈氣感就我們；可是壞演員却裝腔作勢，行為生活不真誠，而我們卻給不相也。

在想到說話的語言相互影響的練習題目時，你給你的對手可以在各種程度不同的互相依靠的相互環境之下，而同時你仍舊保持你自己保護、你自己意識以及你自己生活中自然則表現和習慣舉動。舉例，例如其中一人做修錶的人，另一人到他那裡修了錶，可是結果不滿意。第二個人的任務就是要把修錶的人把錶修回去。第一人的任務就是要証明修錶修理後表情很好，不願意修最壞地修理第二個。最便是張修理者，第二個例子——你請求修錶你還有，可是把可看，那錶太壞了。最便是近該處。

在這種情況下，你即可看出來，這話語至其像是不平常的——你們必須以人互相看待。你要把環境的詳細情節合理化；修錶須具備必要的東西、工具、錶等（當然不是換工具和錶，只要代替的東西就可以）。第二個例子，看人可以帶件大衣，或一輛車等也。

在這些相互關係和環境中，你必須十分像一個修錶的人，而機器或服裝求抵抗的，內含你，你必須去，那人是第一人和導你在風浪中渡他過去。你做修錶的人，那末另外一人就來引導你把所修過的表修第二次等。

你必須把你行為合理化到這樣程度，即是那等頑志與，我相信你是一個修錶的人。你必須很真誠的像個張（就其他代表錶的要素），使別人不疑你是修錶的對付，雖然你的外觀，

意，拳脚都不曾受过。

寻找不同的题目，不同的环境，不同的相互关系，衝突，和任务等；那就请你找你熟悉的人，你不熟悉的人，你爱的人，父亲和儿子，女和妹，丈夫，老婆和岳母等。环境：象学校的集会或平地上等。你也可以利用你正排演的戏裡某一场为主题。

每一个练习都要你尽可能做得长矣。就实际地了解观察我们所学过的一切东西，尤其是要了解扣熟舞步相互影响，如果不熟掌握它，即使最聪明的演员的技术都会是无生命的，不动人。

担任角色的工作

如果要观众为演员所感动，那天，演员自己必须为他那角色的吸引，为他所演的那个人物感情所感动。而你们也决不要担任一个角色的工作的最好办法。被我们假使在一拍特殊的戏中你们担任了一个脚。我们了解，要演这一脚，光是背熟台词，能任别人的结尾是不够的。我们必须知道把我们所学过的关于演员应如何为自己的一切方法都应用到我们演到脚和自己表演的动作上来。

在改变种种那剧本的台词和你表演的那一脚色的时候，请志求受下列几类：这剧本场的是什么，其中发生了什么事情，你演的脚色的动作怎样。同时，你必须把主要的和次要的事情向动作分析清楚。

在舞台上表演的角色的一脚的动作总是忠实的，那一脚

的表演也愈好。早就已经说过了：凡是人的动作之外表上的再现是不行的，因为外表的动作是暂时地与内心的动作相联系的。倘使你的行为要成为生动的：动人的、有机的、那末，你也必须要有内心的动作：（思想与情绪）。所以，扮演一个角色，就必须先要明白是什么引起那个角色在游戏中运动和那种动作的直接原因，即是什么样的欲望激起他这样的动作。

我们也不知道，内在的动作（思想、情绪）是作何外界现实作用的结果，而发生於我们意识中的。因此，为了要寻找那人物的动作（他的欲望）的直接理由，我们就必须寻找那些深刻的原因。我们必须明确究竟在什么样的人和事件的影响之下，我们说那那个角色就这样的行动而不那样行动。换言之，我们必须明确一个人物和他的外界世界的关系。

就此谈到第三回所要谈到的基本点：一、对每个人物，对戏中事件，对外在世界的态度是怎样？以后我们就知道，这是我们工作中最复杂的一部分。同时，这也即是建立一个角色的基础的方法。

所以，演员在谈这一脚或那一脚的时候，他必须表演一些有逻辑性的动作。为了演员的言词与动作能动人，那末，他必须能够深刻刻画出他那角色内心的肌理并且追求那角色所要求的一切目的。

为了使内心的世界能结合起来，演员必须在剧本的已知的思想内，要他对外在世界的态度和他外在世界的相互作用。结果：演员对这一角色（生活思想与情绪）是明确的；对这一角色的同情；过这一角色的生活，演员也有经验着这一

眼睛如傳說，傾到他的魂心。

分 節

劇本初見的各部份者先分成几幕，然後又分成几場；要麼是調腳色上場，要麼是某腳色退場等。最後，在事件的过程年來，稍忌要也許是另一節（或場）的末尾或開头的標記。

我對主要的任務——那主要的動作（把一腳色分成几節）而受每一節的基本任務，而將其一切次要的辭放棄；因而我們就得到一個明確的任務、動作或慾望的系列。由於這，我們面前就出現了，一個腳色和心的主要的動作和他在全劇中所要求達到的目標。我們將這名之曰：「腳色主要的動作」。

劇辭與潛劇辭

你必須學會腳色的劇詞，這同你欲表演或舞為任務的練習一樣。

你必須把那腳色的語言看成自己的語言。這不，只有著你不僅只是懂得那人說些什麼，要懂得為什麼說這些之後你才能達到。這樣以後，你將獲得有生命的表現力（詞廣涵為）。

腳下的腳色說話，組成了劇辭。可是說這些話語的目的即這些話語的內在意義。我們叫它做「潛劇辭」。只有當話語是通過了它的意義（潛劇辭）去廣泛地影響你的對峙時，說話的聲調和表情方是有些生命的，令人相信的。這也是我們以前所談過的聲音相互影響的手段之一。

性格化的主要特点

在分析决定一个角色的节目、任务以及其主导动作的时候，确定那角色向戏中别个角色的相互关系这项工作便在进行中。而这工作的进行是依据对于剧本的细心的思索的研究，同样也是依据对于剧本中所描写的各项事实仔细的研究。

时代的风格习惯反过来反映社会实像为代作家的创作，线条、轮廓、照片、苗头、艺术任务、式样等，都應該给我们创造的幻想供给材料，而创造的幻想把那些事实做最富於表现的特质选择出来，联系起来，於是结果就成为我们对于这角色的说明。在选择和联系那些特质的时候我们在思想上、情绪上、态度上、都要受到那特定时代和特等人物在我们心里所发生的影响。

角色的性格，他的内心世界在他的动作语言中得着表现。而作家，同样也在描写他四周的人物的动作与意见中得着表现。越美好的作家——他的语言的图景也就越清晰和生动，而角色的形态也就越富於表现地突出在我们面前显示出来。自然，演员外在的容貌必须为那角色的诸特性一致。

各节目的重要

在把一个角色分成几节，决定其内容，提出每节的任务和每节目的那个角色的主要线索（主导动作）的时候，我们要决定各节目的重要性的差别程度。那一节的任务愈近於那角色的主导动作；而那一节也就愈加重要。当然，这并不是说，某角色的表演

在某些節中不重要。相反，每一節，即使是極不重要的，都有助於創造那整個的角色。不要有不知識的地方，每一節應該有機地與前一節銜接著。在任一節中豬鬃子一個音符就即是損害了整個的角色。雖然如此，但決定一角色中那節最重要及那節次要（過渡的），了解什麼是本質的東西，因而估計一角色的各節，分配其「重要性」，也仍是必要的。

如果你要造一幢房子，你先把那几項最重要的設計好——臥室、廚房等，其餘的——樓頂、屋簷、窓架等，也都十分必要的。可是，在全所房子上來說，都是次要的。我們知道，所有房子的各部分，房子的形狀大小都是相適合的。如果你不依照比例——把次要的部分造得比主要部份還大——那便成了一所不潔淨的房子。當然，一個人可以造一所沒有地基或只有樓頂的房子，但是這卻把一幢建築物的性質改變了；那不是一幢房子，那只是好比錫子籠一類的東西。一個角色各部份量的比例是必須要注意的。要不然，我們了解那一個角色既不可能初曉也便不會了解那一個角色的。

將一個角色許多部分或分別或與輕重，將他的特殊的時與提到顯著的位置或為實過去，便是演員、導演對一角色的態度與工作。這就叫做表演一個角色。

現在我們來嘗試說明對一個人物的工作的技術問題，即描繪其在該時與的過程，等。

讓我們再提一次觀察生活，學習生活的話吧。我們在舞台上再現一個角色所包含着的動作，我們要儘可能使這些

如何真實於生活。已將台詞記熟之後，我們必須要努力很
徹底地把它們講出來，使我們的對手易於了解。因此，我
們也就必須好好地听和懂得我們的對手所說的台詞的意
義。

我們對一個角色的所有工作都必須以我們的真實感為依歸。

角色的設計(你幫助外在的)

我們已經說過關於角色的工作，我們必須徹底
融化了我們戲中的台詞。為了這個目的，我們要了解台詞
把握它外在的意義，因為我們可以任任何時間改變，這些
詞為什麼要這樣說！

這將我們就把戲劇演建立了。依照著它、表情的
品類就在唸台詞的時候產生出來了。

在界說語言任務三要素的時候，我們指出來是，第三個要
素——調度(就你的性格而言或)是作為另外兩個要素——動作
(我作什麼)以及動作外在的目的(我為什麼做)——的結果而
出現的。我們也說，千萬不要自造調度，即是說，想怎樣做
一個動作，表演一個動作必須真心注意「為什麼我做
這個」之後，動作無在物形式的性質(調度)就自己會流露出來。

一句話的意義，就在這同一的過程中就顯出來。我們
不要預先決定好我們的表現，我們不要用耳朵來尋求表現
那語言的聲調。而相反地，在唸上台詞的時候，我們要專
心注意到，我們為什麼說我們要努力用言語本身的意義

乘影響我們的對手(彼此相互影響)。只有如此,我們才能找到這者的表現。這便是導演每項負自己的任務,你必須真誠來抓住那最準確的表現之後,確實它,記住它。要口口地,以及記住詩文型的表現,倒还不如能記住激發那表現的內心的情緒。

這樣,在排演的過程中,各種不同的詞段都表演着,而這劇辭的表現也就建立起來了。

從選擇和聯結那適於說明一個角色的最動人的動作初作中,就產生了一個角色的基模原型。在工作過程中,我們必須用我們的真誠感與單生表現感來完成那選擇的工作。此後,我們便完成了並且要熟記着我們已經建立的初期。

如果「記憶」這字是描不解釋意義的暗背,那我們是不用這標準的。演員必須要前他念詞的人來有批地記憶那閉口的模型。思想與情緒整目的連續,以及由於我們在排演過程中主宰那角色的創造工作裡面建立起來的相當的外在動作。都必須深深地印在演員的心裡。

對於人物之態度

如此,我們熟悉了一個角色的喜劇初作。我們熟悉了牠的思想與情緒,然後我們便將自己來代替他,再現他的行為。我們創造一個舞台人物,同時要努力引起觀眾對於這人物這種或那樣的態度。假如我們同情這人物;造成這人物的初作,那末,我們的自的便是要引起觀眾對這

人物間獲得的態度。假如我們贊揚，我們對「壞」的那個
的態度就帶了若果同情之淚，或那「好」的那個也帶了惡感，
假如我們對我們的發出就十分有意，口倒過來也一樣，假如對
相對於角色的態度是惡感，譬如那「好」的那個玩弄，而我們從這
那種得着了相當的反應，他們對我們所創的性格發笑，所以
我們的自白也莫是達到了。某場合，笑可能說來，另一方面，要
能笑好意的，觀眾笑的本質全視演員對那角色的態度如何。
在這極情形下，也即是在所有此情形下，我們都必須注意
這人物裡面，感覺着他的感情。只有當我們已把角色的線
綫整理好了，態度也整理好了一切有關角色的「色彩」之後，
我們就必須以我們對這角色的態度為主導，而這些組成不特
這用法的概念和說明。

我們對於我們所表演的角色的態度是由於研究劇本材
料和反映的現實的結果而形成的。在許多的案例中，我們
對於角色的態度，能與作者的態度相符合，作者對某流
於角色的概念是我們的原則之一，但是，我們只需要徹
底充分的去研究那人物，而表達這作者的概念。但是，有時
也可能發生這末了事情，在研究過這時代之後，作者所描寫
的現象與我們自己的態度不同，這樣一來，這這人物新的
概念便產生了，而我們自己的概念就成了作者的概念的修正
的補充。

這是很明顯的，作者的對那角色的態度與我們的觀
察的現象，那我們對於材料把握的處理以及我們在說明
修正的補充也就更著易。

性格化：内心与外表的特质

让我们重说一遍，深要做些什么才能取得上述的效果呢？那有那角色的材料？分析那角色在戏中所做的一些什，那激发他的动作的目的与欲望。

通过你对主要于的一个角色在幕中的舞为任务的连续，通过主导动作及那动作所对着的主要目的，一个角色的主导动作就像一根红线一样，在其中贯穿起来。主导动作大部分决定一角色在戏中的主要特征。

如要我们建立对于一角色的态度，或者就此选择着那角色扮演的性格时莫入云谈他那一角戏，那末先有一角色的主导动作的决意不能假作我们建立对于他的态度充份及坚实的基础的。我们还必须去了解一角色在他周围现实的事实像如何。我们必须研究那环境，因那环境，即决定他的行为的原由何在，他所追求的目的何在。我们要这样地来做戏中的那角色的社会的分析；同时也只有在这点上，我们才能转意及决意作我们要求所制造人物的基础的态度。

不同的社会环境要求不同的态度。我们同情一因饥饿而偷窃的强盗，我们可不取笑他。但我们却取笑一因欺骗存款人而自掘法网的银行家。这样的取笑，其中是恶意的；我们一点也不同情他。

因此，决定角色的主导动作，同时决定他的社会价值；这是建造一人物的基础。之后，我们将是精造用外表的特质来表征起来。

在研究剧本和那一脚戏的时候，我们要确定那角色的年龄、体格、服装、主要的性格以及和其他角色的关系。我们祇向自己把它的尽可能地描绘得充分而清晰。用我们创造的想像力，把属于那角色的任何事物加以具体化，想像他如何走路、说话、如何作手势，他的性格是如何形成的，把获得得悉时间。我们必须把他的过去种种事都在我们的幻想中描绘出来，描画他在具体环境中的行为，而不是在戏中的行为。我们必须真心地看他共同生活，过他的全部生活。这么一来，我们在戏上所有的动作都成为一个活像真人，对自己一样熟悉的一个生活准备，我们就这样获得我们的特殊描画那角色的内心的外表的特质，并且努力尽可能地动人的真实地表现出来。

一个肥胖刚硬的银行家需要相当的体态适应。学一个胖子走路，胖子舞剑是很困难的，他怎样说话，胖子坐下站起来是很困难的，他怎样生活，怎样吃？他怎样吃喝？照这样来画一个胖子的体态行为，那末，谁没有人会怀疑你不是一个真正的胖子。可不要假装，不要你迷失——「好像你是一个胖子」。观察现实生活中胖子，同时，尽可能正确地描绘他们在舞台上画出来。在掌握一脚戏外表的特质时，别种情形也可以同样地应用这种方法。假如你演一个老头子学会了逃者的步伐，使任何人在背纹者都以为你是一个老头子。你说话的声音苟字眼，一定要这样的造做过，倘使你在幕终讲话，人都以为是一个老头子在说话。选择特殊的能如你本身面目混合起来，而给人家一个老头印象的化装。表现那些特质

要自然，不要做作，那些做作特质必须为你自己所固有的
特殊综合起来，使其综合成一个我们所指望的印象。

切记记住，这一切中最重要的是舞台态度，它是塑造一个
角色的关键。但尤其不要忘记，角色必须永远是呈现在一个观众
眼前面的。

根据你的假像让你演一个愉快的角色：任何事物都叫
他快乐，他所见到的任何事物都引起喜悦。他的眼中充满着愉快
的光芒。眼睛是愉快的人的眼睛所包围的世界，所以他的眼中也
充满着喜悦愉快的光芒。这便是一个脚色的必由之路。或者相反
地，你演一个急躁的人，急躁的人要求表现他的对于世界的
态度。从你的脚色的眼中来看世界。这是一个演员担任一个脚
色最重要的必由之条件。上面说过的关于表演的艺术（表演、声调）
的任何事物，一部分是用心排演的结果，而另一部分是表演补充。
内心的特质更多地是从眼中表现出来的。

在积累了材料组成一个人物的特殊特征，又在排练中
多次前项之后，你将会达到一点，那时你觉得自己已经找到了它
的存在了，而你主宰了这一角色。其中你觉得很自然。那个性
格有生气了，变成了有机的东西。再从那个角度看，你都
有着他完全的自由和情绪，你抓住了他的节奏，他已经要
着有生命的東西了。

「節奏」这个词是很难界说，但在表演者的实践中却是很
熟悉的一个字。演员知道，在每一个角色，只要好好地演，都有
着他自己的特别节奏。一个人思想与情绪的状態，他自己的
表现与情绪的方法，他的动作样子，看表演、表演、表演，他全自

48

的行为都表现在那个人单独的一定的节奏里。

我们用下面的例子来说明这个概念：一隻鸟能飞，马能跑，骆驼尾巴，以及快跑的跑，或慢走的走，可是这一切都是在它那轻柔跳跃的节奏中来动作的。比如：看鸟飞，它能慢悠悠地飞，或舞，或弹，或呆——一切都觉得很合于像的节奏。

在排演一个角色的工作中，一定要有一个时候是会来到的，那时候会把一个角色行为的个别部份联系起来成为一个整体，动作连环的两端会相遇。那时，这一角色的工作便完成，他的节奏也定下来了。

当然，在这篇文章范围里，要把演员工作的各方面和这工作各方面必要的技能都认为是很难的。按他若干经验的传授决不像我们这样，完全靠长时间的与演员的直接接触，要全靠舞蹈上的学习，而训练的技能，就是这学习就要加使我们在这方面注意技能培养。其次，我们训练演员是十分困难的。倘若说这篇文豪还不能充分说明演员工作的门题，我们至少期望它能引起读者相当的兴趣，对于一般的舞台艺术，特别使演员工作来作一次防护的深造。

論 演 員

我們對於演員的觀念，不應視為只是導演的一種單純的機械的工具而應視為是有一定創造性的有生靈的藝術家即是說演員的表演不僅只是導演人指以達到他的目的之工具也本身——表演——同時還是一種創造性有生命的生活藝術。

演員的義務本身之必要為創造性藝術不但對於導演人的目的與計畫其以逐漸加強創造性表現效果。一方面要對社會的效力，一方面則主要是在那內——除導演人員的藝術是無二外，其次就是要靠演員之創造性藝術，演員之創造性(自然有一定的限度)那麼其創造性的效果則愈益大。

演員不僅在藝術上對劇作者和導演人做工作同時他也可以對第一社會服務，這樣作為一種社會的藝術表演演員對劇作者導演及其他藝術家一樣，表演是藝術對社會現實有一種正確而深入的認識，認識是決定的對藝術的成就和價值的，這與其一切藝術表演沒有兩樣。

演員只有當其獲得那種正確的社會認識，認識中為基礎，這才有其一種演出甲在社會中以其表演生活來在四對第一社會的服務中充分的發揮其藝術的才能之可能，——簡單一點說——一劇中的角色，特別是新變化的角色，他的思想特點行動以及各個習慣高是直接或間接地由他所處的一定社會生活決定出來以那的對他們的表現，無疑是對社會有正確的理解才法存在，而正對他們的解不根據一定的社會認識，就愈了解的不來，因此其更難根本不解，這樣演員表演，演員不僅是一種表演生活藝術表演生活藝術，更有一種社會生活藝術，其是否何時此社會生活藝術。

這是第一劇中的某一人物對了解其表演，演員應有而一定的社會現實充分認識，是社會現實的演，是決定每一人物的理解，也就是決定那人物的表演。

因在劇中的某一人物不過是整個結構之一有机的部分
每份他都有他的行動以及各種習慣所以演家
務須按其性格社會背景等來詳細的研究充分的了解
所扮演的角色而不僅僅得對於一個去題及其內容
或下主題的某一方面作過全明白只是籠統的把
全劇加以研究要得完滿無缺的整個了解至於都只
讓演員知道他的角色其去讓演員充分的了解其
面這在作為社會的藝術演的演演是不容許的因
有這樣的几种不利的情形

(一) 從演員對戲中所扮演的角色不請有充分的
了解劇中某一人物是與劇構之一有机的部分里每
其他各部份都有密切的關係或演員表現的
和效果或是人物的表現是依賴於其他演員的表
演與其他人物的表現或某一個演員對某一人物對戲
全劇即是與這樣的密切關係而這種關係的破壞或
建立得不適當或不健全即是演員在劇中不利或他
一定的執著的所以藝術家的演員是絕對不能對
劇不進行或不了解的並且還要充分的了解
一個演員只對有全劇有了整個的了解之後才能充分的
了解他所扮演的角色

(二) 演員演戲具體表現一個演員的表現
我們已經說過是與全劇的表現有密切
關係他應付於全劇有深刻的了解這是演員創造的具
體的表現的基礎一個演員在一個劇中不明白他與其
演員的關係他與其也演員共同完成的氣氛情調及意蘊
底一幕幕中不明一場每一場的關係及共同完成的效
果一得每一幕的關係及共同完成的結果即是說
明白全劇的主題及共同的發展如何能對戲他所扮
演的角色構成一個正確完滿的觀念沒有正確
完滿的觀念演員對於角色是虛偽的痛俗的

何的、無生動的在那難作好，這就有什麼創造的表現；演員對一角創造的具體表現，是以它對角色的正確完滿的觀念作為核心作為出發的、心的、切具體表現，說話的快慢高低、動作的節奏、姿態的變化在全劇中，都是由它所獲得的那正確完滿的觀念決定出來的。

(三) 消滅演員的個性。演員既因它對全劇的不明白或明白的不充足而不能充分的了解他的角色，並使其無法對他的角色作創作的具體表現，同時必然會使演員在它的表演中不能充分適當地發揮他的個性，演員在表演中的個性，只有在它的正確完滿的觀念能得到創造的具體表現條件下才得充分發揮。

演員在它的表演中的個性的適當、充分的發揮，與它在表中的創造的具體的表現是有極密切的關係的。對演員的創造的具體的表現之效果，這演員的個性的適當充分的發揮也是有決定意味的。

(四) 破壞全劇的個體效果。一個劇本是一個完正的有機體，其中各部份都是有機地連在一起的，它的正個的效果是由各部份有機的健全的適當地集體的合合作得來的。如有一部份壞了，或不健全或不配合，那正個的效果無疑地是要遭受破壞的。如演員只知道它的一角或只了解某一場，那它的表現就難以為完成那正個有機體的一有機部份，也既不是有機體中的一健全的有機部份，全劇的效果必然地就要受到相當的損失。

所以說一劇的演出之完滿的成功，演員對於全劇的充分而深刻的了解是必要條件之一。這對於全劇的充分的了解是以他所知的社會的深刻的認識作為基本條件的。

在現段以及將來全劇中，那時的擔任一定的社會意識和情感的演員，即不是導演人的單純的機械的工具而是有英國有的創造和一定的社會功能——同導演家和作家一樣——的藝術家。

的演員是最需要的也只有這樣的演員才能與演劇的其他人
頭頭相抵真正因演劇藝術完成演藝的社會功能。

演員的創造

一 演員的準備

莫斯科藝術劇院是以其表演術馳名世界的，故對於他的排
演方法的記述，將不僅表示為演員指導上的一項範例，事實上是
敘述了演員創造工作的全面了。

莫斯科藝術學院始於1897年是為了與當時的商業化庸俗化的
既為操坊相抵抗由史得尼希斯夫斯基(Constatin Stepan
Istomin)與坦歌珂兩氏所創立的英特立莫家代
造作，登場人物工作的完美的表現，代替不平穩的，不確定的
大多數明星之輩的天才以及最重要的，重視探究人物之內在
的經驗與感情當時英特立莫家自稱為「內在感情劇場」未標榜的。

史氏自身是個偉大的演員他對於表演的經驗與理解
是形成了確定而完整的傳統的。這種表演體制，不僅是莫斯科
劇院卓越的演藝的基礎，且成為今日蘇聯劇場的演員的必
修課程了。這就是與之對立的所謂左翼的華爾劇場在重視
史氏的這貢獻之足是普遍例外的。

今日先述史氏表演劇的要點，逆後順序的敘述學院
的排演方法。

這表演制其要點是關於表演的意志的限定的律典。這些意志
原是在一切口說凡是好的演員總是有的。也許它們本身
並沒有意識到，做着這偉劇的基礎的，是演員對其自身的工
作為得把握「創造那刻作的心境的技術的手段，為此可使
靈感出現的條件，具備這條件靈感最易於降入演員的靈魂
之中。

一、表演對自身的工作，首先是發達身體史氏以為演員的
身體的準備之足西家的畫布為原料加以這位大畫的高齡
的操練之足是值得我們的那些自滿的年青演員深覺
反省的。

二、其次是對自身的心靈的工作，這是指神經系統之自

我推測說的表演的第一條件是氣脈順通使全身鬆散而肌肉自由要做到這點鎮靜而不分心的地步演員必須置身於一想像的圈子中在演時不能越出這圈子苟有出於此境則他必致有兩是若不注意衣服扣的扣與院的某女演員則是兩眼一分神。

三、穿連想像與幻想回憶過去的印象把所經驗的情境再創造於想像之中而把他重行表演出來此為運用想像但做要表演在北非河上採樹這匹猴子演員從來沒有這種經驗不能憑藉記憶來表演的時候他必須設想像在那種情境之中作那樣的舉動時將是怎麼個樣子此為運用的想像程的實例是任意造三個字例如凶、亂、野、演員以這些字為中心來創造一相故事把他表演出來這樣可發展想像同時加強那集中注意的力量。

四、分別所提境遇 (offered circumstance) 即作者在劇中所規定的情境例如寫表演寫信有寫情書和寫尋常公事信的不同演員必須辨這兩種情境的差別表演出來使觀眾明白。

五、純真 (naivete) 演員必須像孩子一樣純真相信他在劇中所做的與所欲的就像孩子相信他在遊戲中所創作的。這比曾寫過實際的現時實存在時演員的創造並未開始。六、當演員的靈魂在想像中出現那魔術的(假若)出現他純真地信以為真的那想像的真實的時候他這才從現實的生活過度到他自身所創造所想像的另一生活中想信着這生活中的一切。演員這才能開始去創造這一項是極重要的幾乎是這整個表演体制的根基。

六、交接 (Contact) 實生活中人與人的交接常由一合理的企圖所指定。演員必須在戲中發見這企圖並牢記之。一個戲得演好行場

從而舞臺上的交接必然是重複的但演員須將這種重複忘却。老舍說道：對你那台演者的眼光說話，別對着他的耳朵說，說話者發射出的一種光線而其說話的對象則吸收之。

七、記憶情緒：這是方第三項密切地相聯着的有意的努力去記憶某種情緒，不論在大戲或小品上，當他將來要創造此種情緒的時候，將給想像以極大的力量，演員越能憑藉過去的經驗去說記的情緒之回憶，則他將越少乞援於不確定(幻想)而他的表演也將越加正確。

八、韻律：這是必須在排演中，而且並非單由演員來答覆的，因為韻律須以不同的(所提環境)為基礎。老舍嘗用十個韻律節拍，可安排成從一到十 $\frac{1}{10}$ 之一的分數，排演時在每個行動上都打着記號，用一列十的數字來表示則正常的韻律是5，1是死的人的，2是病弱的人的，依此類推，9這韻律大概是發見失火的人的，而到10則是他急迫到要跳窗了，速度與韻律則亦同不可混亂，前者來自外面而後者則來自內部，整個舞臺可有一種總的韻律，而人物的個別的韻律則不同，此分數制已不再用於舞院，但韻律之原則及演員之了解它們的應用仍為老舍表演體制之基本部分。

九、種子(比如心)：這是指構成人物的一切個別的特徵之集合體說的，最好視之為核心，包括人物之內部的諸性質與外部的形體，演員把握住這核心位，人物即變為真實，只等待環境所要求的附加子。

十、目標：這是指給人物以動機的扮演者，一條線索目標和念頭，一切再也不會想到自己了，也和劇中人一樣能回答：『我應做什麼？』

老舍對演員的勸勉：勸查景然不要摹倣，使你自己能表演，演員不是一架機器，標準比這還

不得的筆者以為這特別是試以看劇演的功數多就要流於所謂油滑，就要顯得不真切。這我們的演員的演技病態的運動豈難非史氏表演制的一部份，但却是明白表示着他之對表演藝術的態度。

上述的一切均簡易明白幾乎是極幼稚的，但猶之是音階中的音階，一切音樂家必須理解此偉大的表演藝術家經習之不懈。

關於這表演制的其他深奧須在排演過程中去讀才容易明白，所以留到下文去敘述。

二 人物課題研究

莫斯科藝術劇院的排演可大致分為推究根據模與實際排演兩個時期，這是為了敘述的方便，其實並無明確的界限。

最初是兩三次的誦讀劇詞，這不是像我們那樣的演員誦讀乃是該給演員們聽的目的，是將所要扮演的人物介紹給演員，這種相見禮被認為是極罕見的儀式，因之誦詞緩慢進行設法引起劇中興趣。

過後便演讀一劇本於是進展激發演員對劇本熱情的時候，期據說史氏往往故意不合理地將斷做者藉以引起演員的爭論，從而打動演員去發掘劇本的優點，並感到興趣，接着是探究劇本的關係，即是檢討劇本詞的蓄意總括的問題，以及整個劇的結構，這是第四節已經說過的。

在演員再作進一步的探究之前，演員已將幕分成若干短的小段，或者已將幾小段的劇詞摘出合起來，劇成小場面了，每個片段他們叫做RUSK（白四）至行至兩三頁不等，其長度完全由作者表示的思想的強弱來決定多數的片段即RUSKI經明確的分著號碼記於台本上，作為這階段以及排演時期的排演。

單位·並按幕的劃分法·與基于上下場之美的動作者不同兩人在桌旁對坐十分鐘的場面·依按他們之間的意念的轉變是也許可劃分為六場之多的。

於是開始捉摸把握他們的角色·至于化覺是他們的角色的工作與試台段述之：

一、最先演員頓說·這一切已聯到我之身上·所以聯是不可避免的·或或足譬喻這過程為聚明之務·繼之以清晨繼之以中午繼之以下午繼之以傍晚繼之以夜那樣的必然的過程的。

二、其次是目標之選擇即自問我作的是什麼為什麼？此為莫斯科劇院所輕視的自然主義的分界自然主義是：專務于反映人物的外表·而破壞了其內部的深遠的感情的·而選擇並維持一個目標却可以用以闡明並確定這些浮面的動作與感情。

三、于是再來一聯串的动作·用以幫助闡明那目標·但簡單的譬喻：假若你要到刑場格勒去看戲·你是先捆紮行李登車至車站購票在月台上牽我坐位·到達後就下車·找一舒適的放位·到戲院去定坐·然後准時到院·進去坐下至于看戲·這是你前此的一切行動的目標·假若是个自然主義的演員·則格別停頓你的這些孤立的行動已經滿足了·他也許先購票然後到車站但莫斯科戲院的演員知道你的目標·而且在模擬你的行動的時后牢記住這回目標·從而不會將各件類列·將那達到最終目標的事件之合理的過程破壞·這回簡單的理論叫КРИБ意思是圓子·史瓦把連貫的圓子的行動·譬喻作珠項圈·因珠子本身並不成為項圈·只在跟串的珠子一起串在一條線索的時后才得成功·而這項圈又當所有的珠子都在的時才莫完全。

這裏表示在表演之物件的與心理的向趨是同一個必須同時解決單獨藉思維並引起情緒來達到化覺為角色之境·地·是靠不住的演員應先嘗試

某种动作，于是从那动作中体现其意义原因，那里面就是真实，假若对演员说：你这时的心境应是恐惧，做动作来表现它，那么所得的原因结果定会是造作的或夸张的动作，即使演员内心可以持有适当的感情，假若你愿意他去作某种行动，然后问它那些行动所启示的感情，演员也许就可以达到一种较真实的心理与动作的结合吧。这表演之靠作作的与心理的原素之间的关系之实验，那为形体动作之原理，在莫斯科剧院是表示在方法上的一种明白的改变的。

四 把握行动之心理线，就找到角色之最高趋向。他必须知道如何用力表演，演出比他的奥塞洛他的嫉妒也许就是这角色的最高问题，这妒忌之情必不可在前线几个场中浪费，而必须節省之，用以造成高潮。

三 化身為角色

於是演員的推究工作告一段落，而須開始化身為角色的实际排演了，此为莫斯科戏院之特殊的探索，前述的表演制的一切，都是为归纳到这儿来的，演员已发现某人物的情绪之性质与理由，它必须说明此人心与与角色之间不能有间隔，史氏制的透澈后，便是超越其他戏坊之至，到这阶段，演员就至于把握住的，那些精神的传值了，假若演员自身没有看到那精神，它就怎会叫观众看到呢？最后当必将人物的形象在其内心，心理，及精神的方面把握住后，留下的就只是用自己的意志，令它自己像形象所要求那样的动作，于是它他的人物就告完成。

此为第二期排演之全部需要努力的时期，也许在演员能消失其自身的个性于创造的人物的相性之前，需要二三月之久，吾人已说到的在行动中捉摸心理，是尽了此步发展重要任务的，所以当演员感觉到需要走动于对待他的角色的时候，就要放棄那黑式的研究而到舞臺上排演了，人便决定上舞台去排演的时

關的不是導演乃是演員今分段述之于后：

一、繼續着 KISKI 之排演每幕的一切片段分別的排演至其然後集合在一起于是開始第二幕這些排演先是在劇場过道或排演室中奉行有的附帶任動作排有的並不附加動作然後進展到配有佈景的大架的大舞台上因為演員經過推究以段后已明白所說的一切的意義此刻的主要工作是表演這些意義了。

二、莫斯科劇院了導演對任演員的個別作業較其他劇場及美口導演為多，導演常和每個演員在一起排演，研討劇詞，捉摸動作，因美院的表演，是相調協的個別的創造之集合，部份的與部份的表演是互為被在視的。

三、排演奉行于五位時，導演經常和演員在一起，跟他們用耳語傳達意見，以刺激他們的想像，演員願做基和動作，導演雖不同意亦儘其嘗試，決不勉強或感到别扭行動現在是極緩慢的在固定化了，常見演員在捉摸動作極小的差別，導演則繼續在注意個別的演員。

四、一個 KUSOK 中有任數以千演員，則排演即會重複數次這是因為導演總輪流任注意每個演員的缘故，在導演與演員都感到化身為角色的工作已告完成之前是不徹底至次一個 KUSOK 的排演的除了動作所必須的肢體的接觸外，導演並常在將這些個別的表演時接在一起這和個別的重複的排演過程是連每個群眾角色都包括在內的。

莫院的這個時期，對演員的排演猶造一支花球，我們可愉快的造成一球個花但倘若沒有莫院則必須苦待着從下種後水陽光的溫暖人工的保莖至于開花。

四 排演最后阶段

莫斯科剧院只接受真花，待花凋谢就要把它扔掉排成花球了，这主要是导演者的工作。我们已谈到前述的排演过程已经很漫长，在所扮演的角色中充分的发挥或熟了改在。是导演者的剪裁要排也在于表演所表现的45分钟的完整了。今将这最后的排演分述之：

一、使用尼古拉夫斯基带做出在仔细的导演计划，包括预想指每排出的一切小动作，但不必在此前就放棄了，要把计划记于脑中，且表演排演记录表亦类的受避免演出之机械化的动作之演出。这由于演员有意的记4意而乃是由于思想感情过程上的必要演词亦如此。

二、在排演以至实际排演时期导演居于母的地位，极以命令指挥。此刻则离观众而近观众席成为相称的主人，他现在必须给表演以统一与形体演演中心时场的危险便是昧于集体创造的最好规范是要达到使民主从属于艺术的这一点的。

三、此最后排演将改变速度重排行动小动作甚至略删台本。此时导演的话是法律，他可直接演员于不听了，但要点是，最早已经说过的这些排演只在演员已完全建立在角色中，戏的朴素的改变並無妨礙於他的性格的时候，这才是合理的。

四、导演已满意于表演之步伐，其观览的构图方听赏的韵律之后，就交给史丹尼司拉夫斯基方但钦河两比检查，若無修改，则化整排演排练，约六次至八次之连续之以三次的(私演)为检查機關的导演员親屬的以及为各私客客的。

表演技術基礎 一、姿勢之語言

八、這行號表示兩個演員站之着對讀時彼此的地位。他們可以看出他們的關係一半是向着觀眾，一半是互相對着。這個相對的位置是可以變動的，但演員却不妨當它是通常會話時所最通用的地位。演員的臉不能正面对着觀眾，因為他在舞臺上還要跟另一個演員說話，也不能正面对着另一個演員，因為他必須使可醉的把他的表演給觀眾看到。從這個通常所採用的位置，演員遇到一些充滿着強烈感情或必須強調的動作的時候，他可以改變他的位置，正面对着觀眾或正面对着另外的演員。

演員坐在桌子旁邊說話的時候，也可應用到這個規律：他們可以把他們的坐椅擺成上述的地位，而後安適地坐在上面。在任何時候，演員都應以內容不過顯得十分泰然這樣坐着了，假使想把腳交攏着，也不會破壞他們原來的位置的。坐在桌子右边的演員應該把右腿攏在左腿上，左边的演員則把左腿攏在右腿之上。這樣的位置是所謂最標準的。這樣標準的位置隨着動作上的需要還可以自由變化。譬如，在握手的時候，演員間彼此的地位應該是面對面的，但為了一些特別的情感和情緒的表演，可以轉身直面对着觀眾。

二、距離

演員在對話的時候，彼此間應當保持着相當的距離。這個距離至少得容許一個演員自由揮動他的手。一個有經驗的演員在排習時看見一個新演員太過近他的時候，不得不叫出：請你離開我這些呀！因為表情分毫的必須靈敏。當坐動，演員站之着彼此最好保持四呎或五呎的距離。

但是有許多場合，演員必須把他們的距離

縮小的，他們在握手或擁抱和起其他众多的場合
底下他們必須走近攏來，可是在這些動作完成之後
他們必需回得到原來他們的距離，所為距離亦
亦不過幾呎而已，他們祇要退後一二步就可以達到
適當的距離，能無常乎拙笨的固對身來是動的。

三 舞台中心

所謂舞台中心並不是指舞台的正本心的
地方，它距離正燈比距離後幕更近些，也就
是說比舞台的正中心距離觀眾席更近些。

舞台的中心是一包含有，熱性的場所，它
吸引着一切的動作，一切的動作集中在它上面，一
切的動作也從他而放射出來。譬如在舞台的右
面的窗子旁邊站着一個人，另一個人從左首靠近
燈一方的門外進來，說：「阿約翰。」於是站在窗
子旁邊的約翰走到舞台中心，或者稍偏右一
點，另進來的人相視着，開始說語起來。之後，
約翰自中間的一門下，他的朋友也自進來的門退
去，從上面的例子裏我們可以看見他們的動，於是
集中在舞台的中心於！莫，從他又起劇中的需字
而放射開去。

另一個例子，哈姆雷特第一幕中第一次的獨白
丹麥王和王后等自右首第一入口處下場了，哈姆雷特
獨自留在場上，站在王座旁邊，王座是在舞台的左
面，他走向舞台中心說：

我安得卸我這堅固的肉體溶融分解為塵
我不知道永在之神何以要定那一套法規，認自殺
為罪惡上帝啊上帝！

(他走到舞台右面的椅子旁邊)

我覺得這世間的事業不知道怎樣的厭
倦，怎樣的凡庸，怎樣的平板，怎樣的無益，咳
詩傑，這世界就好像是隻草不除的茄元，那些

蕙草裏的凶案都結了，污穢的下列的靈田地：勃
的滿目皆矣，但誰想尋到靈步田地，死後剛去兩月
不生，還致受，不滿兩月：

(他在：着在獎項中的：靈飾物中的他的父
親的坐像)

那樣一神武聖文武的口王，警官和現在相比

(他的視線從王的像中上移開去或為觀看

那神物的似石的畫片)

好像神之子羊精；他那樣愛着我的母親，連
天風都不許吹壞了他的臉。天地啊！我非回想不可
嗎？

(他抬起眼重又走到舞台的中心)

她當日時：要着它，就像它越供給它，它的肉
體的增進越強幽一樣，可是，何以一月之中，我還是
不想的好，唉！贏者啊！你的名子就是女人。

(她向王在退却出去的右首的門走前几步)

還不滿一月，乃至了她像賴阿碧夫人一樣，滿身都是
淚的送我可憐的父親的遺骸來葬送所着的鞋子還沒
有舊，何以她，何以她——上帝呀！就是那缺乏理
性的許證的野獸，心要比她悲痛得久些！

(她回到舞台的中心)

也這並和我叔，我父親的兄弟，共和我父親不
同正像我和赫克爾不同一樣的兄弟結婚。

(以下有几句多敬演員大多是把他刪去了的)

這不赦不是不好事，並且你必定會發生不好的事——
但是我真擔心因為我不能不深藏我的舌子。

(她向王稍行几步把中心地位讓與馬斯拉斯
和伯納爾冬同來的何勃球)

在這一齣戲白里，可以看出哈姆雷特在舞台中心或
共也發演戲的時在三着的，為廟的時在，不是坐下
便是做些別一些規定的動作，演員除非有某種理由

需要她到旁的地域去活动她做的劇必須在舞
台中心因為這樣她的動作才能充分的傳達給群
眾。

四 兩個或兩個以上的演員在舞台中心

兩個演員在舞台中心那么中心點剛好在她
們中間三個演員的時候中心點在中心點上其它的
兩個左右排列，假如還有兩個，也分別在左右兩
邊這樣排列的方法是對程的它適用於眾多的
場合如果沒有特定的動作便不該說或不應對
程的排列方法沒有什麼理由都排靠在舞台一
邊那是不對的。

五 在舞台上行走

有兩個演員在舞台上，一個要从這边走向那邊
他在另一個演員之前為檢經過的樣式的習慣
是准在英前不准在後面經過英或後者雖可以
不過必須要注意當時的情景當他在前邊經過
過另一個正在說話他便不該作些什麼動作，理由
很明顯假不如此他的動作便說云另一個說話
的力量所以他在前邊經過的時候，他自己最每
談着話。

假如他在另一個身後經過他必優先把台
詞說完，然後走動是不如此一而說說一
走到他的說話將關係的伙伴，存在的
權威力量，如果他的台詞尚未完結，那么必須
等待他的身後在舞台上也全身顯露在觀眾
面前他才繼續接下去說。

這兩種或前或後的走法的應用，除前述
理由以外還要注意到演員的活動的目的
譬如在舞中心站立任二個演員左邊的一個向
右邊的一個退出下場而右邊由前後兩門由要
求他向前門好一門進去要便應該經過另一

個瘦黃的男孩，因為這是一條近路，如果透過他的前面進到走的那个出口是不合理的。

六 怎样轉身

在舞臺上舞臺的時候，最好不要讓符部給觀眾看到轉身的時候，還要注意到這一點，以向左轉的左脚先移，以向右轉的右脚先移，而眼睛天層的轉向左先于腳，總之在舞臺上轉身應當給觀眾以最多的見到演員的表演為原則，其次要合乎人的生理的條件。

七 上場和下場

內置的門通常是向外開的，有時因為劇情的特別需要出門一推而進一個人假設法把自己換身在門後，偶也有向內開的門，但這種場合是極大的，可是為一種例外。

從左邊上場，標準的孩子用右手旋開門，轉身入內，轉回觀眾，再用左手把門合上，下場的時候則用左手旋開門出去，然後以右手閉門，若不用右手閉門而代之以左手，那麼這個動作為何演員的轉身進向觀眾的，至于左右通上下場，則相反。

有時這種標準的法子必須改變的，如一個人攜帶重物沖入場，或者故意做出些滑稽動作以激起觀眾的歡笑，又為一個迅速的身入場，演員以抵禦過激者的人，他當然無暇去顧及左在右的，在這樣場合之下，上述的規則当然是要破了。

假使有兩人一起上場，則未先行者應當把門拉在後，另一人進去，然後用上述的方法入內，關上門。

八 尋找目的的

在一次演出中，有一個演員踏上了舞臺喊：「媽媽，媽媽，這什麼？送給我的禮物呀？」于是他俯視圍欄頸項裏的一串項圈，接住又喊出聲來：「什麼，他在那里嗎？」他的母親確沒有在舞臺上然而這幕

事地最初要沒有發覺的，所以這便錯了，他應先表示一個明確的動作，告訴觀眾她已經知道他的母親不在場，再來說「什麼他在哪兒呢」這一句話的正確的效果是如此的，他邊跑邊說第一句話時上場觀眾一下舞台知道了母親不在，再向其他演員說第二句台詞。

另一個例子，拍斯爾拖了東西在黑夜裏在階梯後的強盜演員，走在半徑上，一個同謀者拍：他的肩說：這些時你在哪兒呀？這是不合理的，他應在說話之前看一看誰在拍他的肩膀，認識了對象再說話，也許對方是個警察，那麼也可以解釋一下「我沒有做什麼」。

又有一個例子，一個老練的演員獨自在舞台上，他要他的柄舞在另一演員入場以前藏好，最先他觀看了一下舞台，想找一適當地方，他看見一件沙發，以為這是理想的地方，開始走過去，接住又看見一扇門的附，以為把他藏在門背後更為妥當些，接住他改變念頭了，神經質地四面張望，最後看見了火爐旁邊的一個壁竈，於是走過去，把他藏起來，這樣一聯動作——先看目的物，然後走向前去，——是顯得十分清楚明白的。

上述的三個例子，告訴我們在動作中，找尋目的物或對象是頗為重要的。

九 一定的動作

一定的動作就是實際上與劇本故事有關的一切動作，不可說是導演的一部分工作，由導演計劃給演員的，但同時演員在他的表演基礎上從其中也能創造些什麼的，如演員的上場和下场，演員的走向椅子而坐下以及其他有關於劇情的動作，演員必須用了正確的方法適當的加以表現。

現舉例來說，一個女演員站在舞台中心對他

的丈夫說：「啊，親愛的，我一定要坐下休息一下了，記了一整天的舖子，疲累極了。」當他開始講話時，他退後了兩步，兩邊膝蓋一抖，最後才決定走向沙發坐下，沙發是在他坐在沙發的後面。

在這簡單的一場戲裏包括了兩個定律。第一是一旦往，他應該知道沙發是在何處，他走向沙發的時候，應當把臉對準觀眾，很自然的走動和坐下，他的運動必須融入躊躇又和思索，因為這些動作是一定的，他是在他自己的家庭，周圍的一切都是自己給的，他的坐落而望，表示了他坐在一所陌生的屋子裏了，這是不舒服的。

第二個定律是動作和語言的適當。說出這些台詞的頭几字「啊，親愛的」以後就應該稍為靠近，字脫口時才坐好疲累急了，這句台詞是屬於表情的，所以坐出痛苦的样子，就使傾倒在沙發上。總之，應該把動作和語言配合好，走向沙發坐下這些動作應該向這句台詞的首字尾字同時化，說起來。

現再舉一例，一個演員走到門口，說任說了一句話，然後坐下，這發生兩個錯誤，一為不合生理的動作，當他開始走向門時，伸了一度同時他的头和肩也稍，合住脚的移動而在搖，這是反尋常次序，在现实生活中沒有的思想和意識完存在腦中的要走向門的意識，既經發生在腦中，那末動作的開始，应在头部正確的程序是為此，头和肩先稍傾斜，肩膊和其他部份自然地隨位移動。

這二個錯誤是在說完了話下場的一過程，當說話時，他的視線很自然的水平

线地看着对方但当它转身出去时它却偏着脑袋好似地板上有个低陷的洞似的，舞生不用说当然是平的，用不着像爬山那样由自己的家子，他转身下场时，也正如他说话时，半僵硬一样，但演员则特别需要如此，像现实生活一样。演员在舞台上是可以这样低着行走的。

十 无定的动作

无定的动作是不直接对观众解放带有肉，然而在演出上脚是应有，再有了因而来此场机操出的魅力的动作，如在舞台上原有若干演员散布在上，又有基于演员场了，那么他们为不必重分一下地位，成为不立即参加就舞，便委让同空间有的保固位置于坐下，有的倒在你膝上休息而这一场戏的主要演员便得从别的角度表演，所有这些动作，必须做得有规律和自然。

有一例子，莫先生站在舞台的左角，那时舞台中心一男一女正在演戏，莫先生钟之在女的后面，而剧情里必倒立在莫先生的臂上，他当然要先站在最远的地方，才跑去扶住她。可是事实上这场戏里他像跑到跟前，做出一些动作，要走到那个空位上去，即未必须扶住她，导演也帮助她找取机会，跑到那里去半俯住那个女演员的肩，但不能冲向那里去，因这样把观众的眼光注意力从舞台中心的那一对人身上移向他自己，他必须做留在其身边，毫不引入注意的走到那里去，所有这些动作，必须做得像像有一些的

目的便的一樣。

在奧尼爾的天外，還有一場球，一個家庭正圍
坐在桌前，談一個兒子的出走的問題。他
個一受的动作，就了起來，妻科友也去但是此後
却没有輪到地讓讓，便他有一个机会回到原來
地位于星導演這樣佈置了一個巧計，当他起身
主动时，故意把織物落在地上，為了把掉在桌
的坐椅近旁的地上的織物拾起，他便可以很
自然的做出一個空空的動作，把球帶到球桌
但的線球，隨位線索而回到了原來地位。

亦一直接對話和間接對話
在日常生活中，說起話來有兩種形式，對
所要說的對方听的直接說話，這就含了一些
度的動作，并不心意的對對方說話，這種直接
對話和間接對話，在舞池上一样存在佳價美
應該自己的判斷和技術适当的表演，以較
的良好的效果。

下列例子有許多說話是可直接的對一方說
的，但是沒有，那就變成間接對話了。一個父親
坐在桌前等待兒子回來，兒子跟一個不為父親所
滿意的女子訂了婚，當兒子踏進屋子的時候，父
親注意他的來到，但也又埋夾着不。

兒子：早安，爸。

父親：（並不往上看一眼）你在那兒又跟那個
女人在一起嗎？

兒子：是的，爸，怎麼呢？

父親：（將聖他的本）你知道我是不贊成
她的。

兒子：是，爸：我的生命是我自己的，而我愛
上了她。

(這裏父親是願意他的說話更直接地說了，他把本放在桌上)

父親：聽我說我的孩子，你是正因為我所有的，我操心的原因想着你的將來。

(從這以後他們的對白是直接的)

一個演員說：“你往那兒去。”另一個演員回復他“到那兒裏去。”他能夠時時走向門口去。這對話是直接的，所以他不必回顧間間着回答，既到了門口他即轉身說：“你聽見了我的提議了，昨天我希望給你一個答復，直便是直接的對話。”

十二、在幕布後面說話

一個演員在幕布後說話，他的聲音因受了佈景的阻礙，傳給觀眾聽到時將要低弱些的。所以在幕布後說話，一定要把聲提著時聲音的程度要着佈景的性質什麼而決定，因為他提 瑪琳 你在什麼地方。這句話要用着十分強烈的聲調，他是威怒的說出來，那不是在舞台上或生活中自己說的，較強的聲音調說出來，因他在幕布後說出時，他必須更強些，時候他輕輕的這句距離在呼喚而來，他便應該把從聽視出真像是在遠處說出來似的。要做到這樣他應站在一角，用手遮住了一角，且去說話，這樣便能使他的聲音模糊一點。若再次呼喚時，便走近些入口，把手指也去便好像回速起來到的樣子。總之在幕布後面說話，障礙的原因，演員應該親自特別注意可也。

十三、「談我的身手做什麼？」

這一個問題常常為人所提出，正確的回答是：做什麼？什麼都行，但是無論怎樣要來恰當，應為以至於舞弄舞臺，眼鏡的學子，或學了其他小道長等所能吃的，但決不可使動作不自然，顯着。

做演員必須學習怎樣才可使兩個同時

一點不覺得不舒服，這是看來很容易其實則相當麻煩的，一個能不能兩手下垂站住而覺得好舒大，那就要看他的身體的姿勢為何了，有些演員的身體，本來有優美的姿勢，對於兩手的處理，是為多大困難的，此外的演員，必須加以學習才好。

演員在舞台上要站直，要使他們的姿勢，有優美的風度，以兩肩為右扶，胸部凸出，那麼全身重量平均分佈在兩邊，手臂便下垂兩邊了，有些缺乏經驗的演員，每每覺得在舞台上，觀眾對他注視時，向或看自己，覺得兩手不十分妥當，要是這樣他的身體的姿勢，就有問題了，他大蓋不能垂直的站立，軟弱稍的往前傾，如他要筆直的站住，他必須兩肩後撐，胸凸出，兩腳放攏，為此正確的站著，他會立刻忘記了他的兩手的困難問題，他不得不做到這樣，或仍覺不舒服，那麼他也不必在此，觀團懷，至那些所扮演的部份，在把手的問題，掛慮的時後，觀眾也會注意到他上身的。

演員在舞台上兩手放住，或放一手在衣袋裏，或兩手交插在臂後，若限可以的話，須有一個條件要遵守，一定為自然。

演員也有用手的動作來表示，一個角色的性格和他級地位的，但這種動作，在日常生活中必須有的，演員在平時一定要留意，以便在舞台上運用出來。

(完)

附 記

這本劇本輯等就是為我們的公衆編纂一些關於地
區方面的研究材料，一方面由於上海黨委及公衆的工作
日繁忙，以及紙張印刷等物質條件的限制，幾次力有餘
不逮。

雖然認為這工作的重要，既然要在工作計劃中所規定了
的，不再管怎麼樣，我們終於先編出了這第一輯。雖然仍由是
由於時間匆迫，沒有可能讓我們更廣泛地收集材料，前編的
也來零亂這些材料，為此“材料作更介紹，但，在“編
於無期的迫促，我們決定：把這不多物一些材料，輯成我
們會更向公衆的迫切的渴望。

既是“研究”材料，每篇用一種“研究”的態度來閱讀
這些材料，因此，第一輯我們暫時不加以任何意見，希望各
公衆（特別是團體公衆）能夠組織研究小組或讀書會，
想過你們的研究會討論，把意見請給我們，必要時我們只
以把某些問題編纂成冊，提供全地區的研究工作公衆的
補充的討論。

這是第一輯，曾以漢文行為中心，暫時先蒐集了這篇
文章。

一二兩篇由戲劇年冊（上海雜誌公司出版）上轉載而來，
第三篇由蘇俄戲劇教科書（蘇俄教書，譯者為蘇聯把戲
師（I. Rapoport），譯者天藍，在英譯後記中有云：
上海海編說文（指：英一為B，E，查哈瓦的導演說）

均译成俄国的新戏剧联盟(The New Theatre League)之机关杂志“戏剧工场”(The Art Workshop)。新戏剧联盟为美国戏剧界之主要集团，“戏剧工场”为美国戏剧界最优秀之刊物。

这两篇文章他们发表在戏剧家杂志之新戏剧学校(New Theatre School)所作之稿矣。这学校，对于美国戏剧理论之介绍，有很伟大的功绩。

“演员的工作”(The Work of Actor)之作者为苏联拉波伯(I. Rapoport)，他在瓦克朗格剧院(Vakhtangov Theatre)担任工作很久；这篇论文即是他根据上新多年工作经验而写成的。

以彼打要继续编下去，计划中的再来关于史连尼斯拉夫斯基体系的参考资料，编为一章，关于导演指示的书籍，关于灯光演剧的书籍，关于灯光的材料，已决定由南美洲之“艺术之光”及“艺术之光”之编辑出版。

最后，应该特别提出这一稿得以出版，是由于印刷困难的缘故，完全是由于得了印刷商热情的帮助，他们为我们解决了很大的困难，出人全意自发的帮助。这和我们很大的对于边区的戏剧运动，是太感谢了！并且为了边区戏剧的更加发展，新民主主义的戏剧，他们还献出他们的热情的帮助。在这里我们敬代表全边区戏剧工作者向他们的印刷商致谢。

1941. 7. 12

艺术之光

北京图书馆

